

في الجلال

كاسيوس لونجين

ترجمة:

أ. د. عدنان خالد عبد الله

المؤلف

كاسيوس لونجين (٢١٣-٢٧٣ م) هو وزير الزباء الذي ولد في حمص ودرس في الإسكندرية وكان صديقاً حميماً للفيلسوف فورفريوس وأستاذه أيضاً وهو أحد تلامذة أفلوطين، مؤسس الأفلاطونية المحدثة، وكان معلّماً للبلاغة في أثينا، التي قضى فيها معظم حياته قبل أن ينتقل إلى تدمر للعمل في البلاط معلماً ومربياً ومستشاراً، ولكن القدر لم يمهله طويلاً هناك حيث قدم حياته قرباناً للزّبّاء بعد أن أتهم بأنه حرضها على الثورة ضد روما، وهكذا أُعدم بناءً على أوامر صريحة من الإمبراطور أورليان عام ٢٧٣ بعد الميلاد. وقد اشتهر في عصره بأنه من أكثر النقاد حصافة وعلماً، حتى أطلقت عليه تسمية مكتبة حية ومتحف متنقل (ويقصد بالمتحف هنا مؤسسة عالية للتعليم)؛ كناية عن سعة اطلاعه وغزارة علمه وكثره إنتاجه الذي فقد معظمه، ولم يصلنا منه غير كتاب «فن البلاغة».

كاسيوس لونجين

«في الجلال»

ترجمة وتقديم وتعليق

أ. د. عدنان خالد عبد الله

ⓒ هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي

فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر

لونجين، كاسيوس. 213-273م

في الجلال / كاسيوس لونجين، ترجمة عدنان خالد عبدالله. - ط 1 .- أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009.

ص ؛ سم.

ترجمة كتاب: longinus: on the sublime

ت دمك: 978-9948-01-269-6

1- في الجلال - تاريخ ونقد. 2- الأدب اليوناني - تاريخ ونقد. 3- البلاغة - تاريخ ونقد. أ- عبدالله، عدنان خالد، مترجم. ب-العنوان.

PA4229.L6 bES 2009

في الجلال

كاسيوس لونجين

الطبعة الأولى 1430هـ 2009م

كلمة KALIMA www.kalima.com

ص.ب، 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف، 468 6314 2 971+ فاكس، 462 6314 2 971+

أبوظبي للثقافة والتراث ABU DHABI CULTURE & HERITAGE www.cultural.org.ae

ص.ب، 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف، 300 6215 2 971+ فاكس، 059 6336 2 971+

هذه الترجمة العربية لكتاب، Λογγῖνος, εpὶ ὕψους

ON THE SUBLIME - CASSUS LONGINUS

كاسيوس لونجين

«في الجلال»

محتويات الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة المترجم

يمكن أن يعدّ كتاب لونجين «في الجلال» أول وثيقة أدبية وأخطرها تؤرخ للتقابل بين الفكر النقدي اليوناني والنظرية الشعرية العربية قبل ما يقرب من ألف وسبعمائة عام، عندما التقى لونجين ذو الأصول العربية والثقافة الإغريقية الواسعة والذي بلغ حداً من العلم والمعرفة حتى أن معاصريه أطلقوا عليه لقب «المتحف المتنقل» في بلاط زنوبية -ملكة تدمر- بحضارات وآداب متنوعة ومدهشة، كالعربية والفارسية واليونانية والبيزنطية، وديانات موحدة كاليهودية والمسيحية وأخرى وثنية وزرادشتية. فتدمر كانت محطة استراحة للقوافل الذاهبة والقادمة من الشرق، وكان الناس يلتقون في هذه الواحة الصحراوية الثرية والمترفة حاملين معهم بضائعهم وتوابلهم وعطورهم وأغانيهم، فتختلط الآداب المختلفة بالأغاني، والتجارة بالشعر، والغرب بالشرق في تناغم وتآلف نادرين. ومن هذا الخليط العجيب وفي هذا الجو الفريد كان لونجين ذو الذكاء الحاد والذهن الوقّاد يرى ويسمع ويعي كل ذلك التنوع والغنى والتلاقح. وعندما ألف كتابه «في الجلال» كان محط إلهامه الشعرية العربية والعبقرية الجمالية المرتبطة به وليس الأدب الإغريقي الذي تركه وراءه عندما غادر روما دون رجعة وهو شيخ كبير

قادماً إلى تدمر ليساهم في إعمارها وسطوع نجمها دون أن يدري بأنه ربما سيكون السبب في دمارها وخرابها منذ ذلك الحين وحتى يومنا هذا. وتفاصيل هذه الرحلة الممتعة في الأدبين العربي واليوناني ومأساة تدمر ولونجين يجدها القارئ الكريم في النبذة المثبتة عن لونجين وكتابه في «المقدمة» التي تلي هذه التوطئة.

بدأت فكرة ترجمة هذا الكتاب قبل فترة ليست بالوجيزة وذلك إثر ظهور كتابي «لونجين والجرجاني: دراسة تاريخية مقارنة» والذي يدرس ملامح التشابه والاختلاف بين كتاب القاضي الجرجاني «الوساطة بين المتنبي وخصومه» وكتاب لونجين «في الجلال» والذي كتبه باللغة الإغريقية كاسيوس لونجين في القرن الثالث بعد الميلاد في بلاط الزباء في تدمر استناداً إلى إحدى الروايات،أو أن كاتبا مجهولاً كتبه في القرن الأول الميلادي. ولا تزال هوية هذا الكاتب موضع خلاف ونقاش بين الباحثين والمترجمين[1].

وعلى الرغم أن الكتاب قد نقل إلى أكثر من مائة وعشرين لغة، وموضوعه أقرب ما يكون إلى الشعرية العربية، والحاجة أشد ما تكون إلى نقله إلى العربية قبل غيرها من اللغات لاحتمال تأثر لونجين بالشعر

1- د. عدنان خالد عبد الله «لونجين والجرجاني: دراسة تاريخية نقدية مقارنة»: مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، 2000، ونظرا لما يكتنف موضوع هوية المؤلف الأصلي من غموض وكذلك لاقتراب النص من النظرية الشعرية العربية ولاحتمال وجود علاقة وثيقة بين لونجين والزباء فقد ألحقت بهذه الترجمة سيرة موسعة لحياة لونجين تستند إلى الفصل الثاني من الكتاب أعلاه. ومن شاء الاستزادة في معرفة خلفية الموضوع، فعليه الرجوع إلى ذلك الكتاب.

العربي، إلا أنه من المحزن أنه لم يترجم إلى العربية كاملاً قط! ولم أعثر إلا على ترجمة لبعض الفصول في كتاب «النقد:أسس النقد الأدبي الحديث» من تحرير مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي وترجمة السيدة هيفاء (دمشق: مطابع وزارة الثقافة والسياحة الإرشاد القومي، 1966) والفصول المترجمة هي السابع عشر إلى الثامن والثلاثين.

أما في اللغة الإنجليزية فإن كتاب «في الجلال» يكاد يترجم ترجمة جديدة تقريبا كل عقد من الزمن، لا بل إنه قد يترجم أكثر من مرة في العقد الواحد، وكلما ظهرت ترجمة كان على المترجم أن يبرر عمله لأنه يقدم شيئاً جديداً، وقد نظرت في بعض الترجمات الشهيرة التي ظهرت في القرن الماضي ودرست الخلافات والتشابه بينها وطرائق النقل وأساليب الترجمة.

و قرّ عزمي على اختيار سبع ترجمات تتميز بكون مترجميها من أعلام الدراسات الكلاسيكية وأن ترجماتهم لا تزال تذكر إلى يومنا هذا بالحمد والثناء. والترجمات السبع هي:

1. William Rhys Roberts, Longinus: *On The Sublime* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1899.
2. A. O. Pricard, On The Sublime. Oxford: Univ. Press, 1906
3. H. Hamilton Fyfe, Longinus, *On The Sublime*, The Loeb Classical Library. London: Heinemann, 1927.

4. G. M. A. Grube, Longinus, On Great Writing. New York: The Liberal Arts Press, 1955.
5. D. A. Russell, Longinus: *On Sublimity*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1964.
6. T. S. Dorsch, "Longinus: *On the Sublime*" in Classical Literary Criticism. Harmondsworth: Penguin, 1965
7. James A. Arieti and John M. Crossett, Longinus: *On The Sublime*. New York: The Edwin Mellen Press, 1985.

والترجمة الأخيرة تتميز بكثرة هوامشها وتعليقاتها ومقارناتها، ولا يتردد المترجمان في مناقشة اختياراتهما لبعض المصطلحات والتعابير والجمل. وكل من عمل في حقل الترجمة الأدبية يدرك بأن المترجم ينجذب نحو الأصل انجذابا يقيّد لغته واختياراته وسلاسة تعبيره، ولذا غالبا ما تأتي الترجمة صعبة القراءة وعسيرة على الفهم. وجميع المترجمين يقعون في معضلات تتعلق بسهولة التعبير وبفهم النص بدرجات متفاوتة، فالترجمة في روحها ما هي إلا فهم وتفسير للأصل، ويضيف المترجم إلى النص ما يضيف حسب تمكنه من الموضوع وتضلعه فيه، وكذلك حسب قدراته اللغوية وفلسفته في النقل. وقد اكتشفتُ بأن هؤلاء المترجمين يلجأ ون إلى التفسير حيناً وإلى الإيجاز حيناً آخر، لا بل إلى الإحالة المتكررة إلى الهوامش. كما أنهم جميعا يختلفون في ترجمة المجاز، فمنهم من يفسّره للقارئ

ومنهم من يقترح مجازاً بديلاً، وهناك من يترجم المجاز ترجمة حرفية كما يرد في الأصل. والاختلافات الكبيرة بين هؤلاء المترجمين لا نعزوها إلى سوء الفهم أو الخطأ في الترجمة بل إلى الاجتهاد في النقل وتنوع القدرات الفردية التي يتمتع بها كل هؤلاء الأعلام.

ولعل أكثر المترجمين جرأة وتحرراً من عبودية الأصل وهيمنته هو العلامة G. M. A. Grube المشهور بدراساته الكلاسيكية والذي يلاحظ القارئ أنه يترجم حتى العنوان بصورة تختلف عن البقية حيث يصبح عنده «في الكتابة العظيمة» عوضا عن «في الجلال» الذي يختاره معظم المترجمين. وحجته في ذلك أن الخطابة أصبحت نشاطاً هامشياً في العصر الحديث في حين أن الكتابة حلت محلها من حيث الأهمية والانتشار، وما يقوله لونجين عن الخطابة يمكن بسهولة تطبيقه على الكتابة، وهذا ما يجعل الكتاب ذا هموم عصرية ويكتسب أهمية استثنائية لأنه يصبح كتاباً يخاطب الناس على اختلاف عصورهم وأزمنتهم، وجميع هؤلاء الباحثين متمكنون من أدواتهم وشروط النقل السليم، ولكنهم يختلفون في فلسفة الترجمة، مما ينعكس على ترجماتهم. فمنهم من يؤمن بأن النص ينبغي أن ينقل بلغة العصر وبأنه ينبغي أن يبدو وكأنه كتب لذلك اليوم، ومنهم من يجذبه النص جذبا لا يتمكن من التخلص من إيحاءاته القديمة ولغته العتيقة.

والترجمة الأخيرة معدة للباحثين وخصوصاً طلبة النقد الأدبي

والبلاغة المقارنة وطلبة الأدب الإنجليزي والأمريكي ولدارسي النص اليوناني، حيث أن المترجمين يسهبان في شرح اختياراتهما ومفرداتهما ويقارنانها مع بقية الترجمات بحيث تصبح الترجمة في نهاية المطاف عسيرة على الفهم. فالمترجمان لم يهدفا إلى تقديم ترجمة سهلة وقريبة من لغة القارئ العصرية، بل إلى نص أقرب ما يكون إلى الأصل مع شروح وتفسيرات غزيرة.

أما الترجمة التي نقدمها إلى القارئ اليوم فهي كاملة وأمينة، تعتمد على نقل الأصل كلمة كلمة، وهي تستند إلى حد بعيد على ترجمة Willaim Rhys Roberts, *Longinus: On The Sublime*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1899 ولكن دون الخضوع لحرفية المترجم وخصوصاً أن الترجمة نشرت قبل أكثر من مائة عام، فقد كان هدفي أن تكون الترجمة قريبة من الأصل ليس فقط على مستوى اللفظة والكلمة ولكن على المستوى الدلالي والبلاغي. فهذه الترجمة لا يمكن أن تقابل بأية ترجمة إنجليزية للنص اليوناني بعينها لأن الناتج النهائي الذي نضعه بين يدي القارئ هو ترجمة «توفيقية»، تأخذ من كل ترجمة حسناتها وتقتبس منها أفضالها وتبتعد عن غموضها وتقعرها، فهي موجهة إلى القارئ المعاصر من حيث المفردة واللغة والمصطلح النقدي. والقصد من التعليقات والملاحظات التي أثبتها هي لمساعدة القارئ على فهم بعض الإشارات او الإلمحاءات التي قد تكون غريبة لارتباطها بالأدب اليوناني أو بسبب عملية

الترجمة التي تجعل الأصل يفقد الكثير من إيحاءاته. ولعل أهم سبب دفعني إلى ترجمة هذا الكتاب المهم هو الأمل الذي يحدوني في أن يقوم بعض الباحثين بدراسته دراسة معمقة لإلقاء الضوء على نقاط التشابه والاختلاف بين البلاغة الإغريقية والعربية، ومن ثم المساهمة في المناقشات والجدل الدائر حالياً حول تلاقح وانتقال الأفكار وتفاعل المفاهيم الشعرية العربية واليونانية. ولا يهمنا في هذا الصدد مَنْ أثَّرَ في مَنْ، لأن النتاج النهائي هو إرث عام ينتمي الى الإنسانية جمعاء ولا يقتصر على أمة بعينها.

وختاماً لا بد من الإشادة بجهود مشروع **كلمة** والقائمين عليه لنشرهم هذا الكتاب إدراكا منهم بأهميته للثقافة العربية المعاصرة وخطورته على الدراسات البلاغية المقارنة، ولم يألو جهداً في إخراج الكتاب بهذه الحلة القشيبة.

والله الموفق.

أ.د. عدنان خالد عبدالله

جامعة الشارقة/ دولة الإمارات العربية المتحدة 2009

من هو لونجين؟

يتميز النقد الأدبي الإغريقي القديم بهيمنة الفلاسفة والفكر الفلسفي عليه، حيث يصبح الأدب ومشكلاته جزءاً لا يتجزأ من علم الجمال(الاستطيقا). ولكن الأدب يزعج الفلاسفة لأنهم يعدونه منافسهم الأكثر جذباً للاهتمام والأكثر إمتاعا، ولهذا السبب فإن المعضلة التي تثير حفيظة الفلاسفة الإغريق هي كيفية إثبات المكانة العليا للفلسفة على الرغم من جفافها وصرامتها مقابل الأدب الجميل وغير النافع؟ والنقد الأدبي الإغريقي لا يبدأ فعلياً إلا بكتيب هوراس عن «فن الشعر» وكذلك بكتاب لونجين «في الجلال»، ونظراً لضآلة القيمة النقدية الحقيقية للكتيب الأول، فإن ثمة إجماعاً عاماً على أن أول كتاب في النقد الأدبي التطبيقي في الفكر الغربي هو كتاب لونجين. أما كتاب أرسطو «فن الشعر» أو البويطيقا Poetics فهو مَعْلم مهم في النقد الغربي لا يضاهيه في الأهمية كتاب آخر، وكان تأثيره ولا يزال إلى يومنا هذا فاعلاً وبعيد المدى سواء من حيث المنهجية أم الشمولية. ولم يسلم ناقد من ذلك التأثير أو تمكن من الهروب منه.

ويأتي كتاب لونجين «في الجلال» في المرتبة الثانية بعد كتاب أرسطو من حيث التأثير والأهمية. وقد شغل كتاب لونجين الناس منذ أكثر من أربعمائة سنة، وأعجبوا به أيما إعجاب، لا بسبب موضوعه وحسب،

ولكن أيضاً بسبب أسلوبه السهل وعباراته الجميلة الواضحة ومقارناته الذكية واقتباساته الغزيرة. وإن كان كتاب أرسطو يتميز بموضوعيته الصارمة وغلبة النزعة العقلية الجافة عليه، حتى أصبح درساً في تشريح المسرحية الإغريقية وخصوصاً المأساة Tragedy، فإن كتاب لونجين يتميز على العكس من ذلك بأسلوبه الأدبي الأخاذ وعباراته الطلية واهتمامه بمقارنة قصائد ومقطوعات نثرية لمؤلفين مختلفين من أزمنة بعيدة ومن لغات متنوعة.

وهنا لابد أن تنتهي المقارنة بين أر سطو ولونجين، لأن شكوكاً كثيرة أثيرت حول مؤلف كتاب «في الجلال» ولا يُعرف على وجه التأكيد إن كان كاتبه هو فعلاً لونجين أم ناقد آخر، وحتى أن ترجمة العنوان من الإغريقية إلى الإنجليزية تثير معضلات عديدة، فهو حيناً يترجم بـ«في الجلال» أو «في السمو»، وحيناً «عن الكتابة الجميلة» أو«عن الأسلوب الجميل»؛ أما في العربية فقد ترجم العنوان إلى «الأسلوب الرفيع» أو «في السمو» أو «سمو البلاغة» أو «عن الأسلوب السامي الرفيع» (1). ومن المؤسف أنه لا توجد ترجمة عربية كاملة للمخطوطة إلى يومنا هذا، بل مجرد فصول مترجمة منها، على الرغم من التشابه الكبير بين أفكار لونجين والشعرية العربية، علاوة على أن لونجين قضى سنواته الأخيرة في بلاط الزباء، مما يجعل احتمالية تأثره بالشعر العربي أمراً مفهوماً.

المصطلح اليوناني الأصلي Hypsous يدل على الجلال أو الشموخ

أو العلو أو السموّ (2)، لذا فقد فضلنا استخدام الجلال «حيناً» والسمو حيناً آخر للدلالة على المفهوم الذي يعالجه الكتاب. ويعرّب اسم المؤلف حيناً لونجين أو لونجينوس أو لونجانين أو لونجاينوس. وقد فضلنا استخدام لونجين جرياً على عادة القدامى في تقريب الأسماء المعرّبة من النظام الصوتي العربي علاوة على سهولة نطقه، فقد عرّبت العرب اسم Plotinus بأفلوطين وليس أفلوطينوس. وكذلك الأمر مع اسم Plato فلم يعرب إلى بلاتو بل إلى أفلاطون.

وقد صدرت أول طبعة من كتاب «في الجلال» في مدينة بازل بسويسرا في عام 1554 بإشراف الناقد فرانسيس روبرتيلو Francis Robortello ونسب الكتاب آنذاك إلى دايونيسيس لونجين، وقد ظهرت طبعات عديدة للكتاب وترجم إلى معظم اللغات الأوروبية وكلها كانت تنحى منحى روبرتيلو في ربط اسم لونجين بالمخطوطة حتى عام 1808م عندما اكتشف الباحث الإيطالي أماتي Amati مخطوطة للكتاب نفسه في مكتبة الفاتيكان تحت رقم (285) باسم دايونيسيس أو لونجين. وحالما أعلن ذلك الاكتشاف، وجد بأن نسخة أخرى، وهي المخطوطة الموجودة في باريس تحت رقم (2036) والتي يرجع تاريخها إلى القرن العاشر والتي تعد من أفضل النسخ وأكثرها تداولاً، تسمي المؤلف على غلاف المخطوطة دايونيسيس لونجين، في حين أن قائمة المحتويات تذكر بأن المؤلف هو دايونيسيس أو لونجين، وعُثر على مخطوطة أخرى تغفل ذكر اسم المؤلف . وهكذا فتح الباب

على مصراعيه على موضوع شائك لم يغلق لحد الآن وهو: من هو المؤلف الحقيقي للكتاب؟ وبدأ الباحثون ينقبون عن هوية المؤلف الحقيقي، ضاربين عرض الحائط حقيقة أن الخلاف على المؤلف ينبغي أن ينحصر في اسمين فقط هما لونجين أو دايونيسيس، وهما الاسمان اللذان يظهران على غلاف بعض المخطوطات، إما إنهما اسم واحد أو اسمان محتملان، ولكن عوضاً عن ذلك يقترح الكثير من المحققين والباحثين نظرية أساسها أن ناسخ المخطوطة الأصلي عندما لم يعثر على اسم مؤلفها وضع الاسمين الشهيرين في عالم النقد والبلاغة اليونانية وهما لونجين أو دايونيسيس. وهذه فرضية بعيدة الاحتمال تعتمد على احتمال أبعد وهو أن المخطوطة الأصلية لم تكن تحتوي علي أي اسم، وإن الناسخ اقترح الاسم من بنات أفكاره، ولكن رغم ذلك فإن هذا الاحتمال يضعنا أمام اسمين فقط هما كاسيوس لونجين أو دايونيسيس هالكارنا سوس، وهنا يؤكد معظم العاملين في حقل الدراسات الكلاسيكية بأن الأخير بعيد جداً عن موضوع الكتاب، حتى أن أحد المترجمين الشهيرين للمخطوطة يقول بأن أياً من كان مؤلف هذه المخطوطة الرائعة فإنه قطعاً ليس دايونيسيس هالكارناسوس(3).

فمن هو هذا الشخص الذي يحمل اسم كاسيوس لونجين ؟ يكاد يكون هناك إجماع بين الغربيين بأن لونجين (م) هو وزير الزباء الذي ولد في حمص ودرس في الإسكندرية 213—273 وكان صديقاً حميماً

للفيلسوف فورفريوس Porphyry وأستاذه أيضاً وهو أحد تلامذة أفلوطين، مؤسس الأفلاطونية المحدثة، وكان معلّماً للبلاغة في أثينا، التي قضى فيها معظم حياته قبل أن ينتقل إلى تدمر للعمل في البلاط معلماً ومربياً ومستشاراً، ولكن القدر لم يمهله طويلاً هناك حيث قدم حياته قرباناً للزّبّاء بعد أن أتهم بأنه حرضها على الثورة ضد روما، وهكذا أُعدم بناءً على أوامر صريحة من الإمبراطور أورليان عام 273 بعد الميلاد. وقد اشتهر في عصره بأنه من أكثر النقاد حصافة وعلماً، حتى أطلقت عليه تسمية مكتبة حية ومتحف متنقل (ويقصد بالمتحف هنا مؤسسة عالية للتعليم)؛ كناية عن سعة اطلاعه وغزارة علمه وكثره إنتاجه الذي فقد معظمه، ولم يصلنا منه غير كتاب «فن البلاغة» والذي كان قد نسب خطأً إلى ناقد آخر، حتى جاء الباحث الألماني رهنكن Ruhnken قبل أكثر من مائتي سنة ونسبه إلى لونجين بسبب طريقه المعالجةالتي عدّها قريبة جداً من أسلوب لونجين(4). ومن الغريب أن كل من كتب عن هذا الموضوع يغفل عن عمد ذكر حقيقة أن لونجين قد ولد حسب إحدى الروايات في تدمر، وفي رواية أخرى في حمص باستثناء مترجم واحد(5). ولا نجد تناقضاً بين هاتين الروايتين فتدمر كانت مدينة مشهورة تمثل أقرب ما نسميه في أيامنا هذه بالعاصمة، في حين أن حمص تمثل إحدى مدنها الشهيرة. أما الرواية الأخرى عن ميلاده فهي أنه ربما ولد في روما، علماً بأن عمه المسمى باللغة الإغريقية Phronto كان خطيباً مفوهاً هناك، وأنه عَلّم

لونجين البلاغة ودربه عليها.

وعلى الأرجح فإن لونجين ولد في تدمر وليس في روما وأنه عاد في السنوات الأخيرة من حياته إلى مسقط رأسه ليساهم في بناء حياتها الثقافية والسياسية خصوصاً أن الملك أذينة ومن بعده زوجته الزباء وجدا فيه خير من يمكن أن يسهم بعلمه الغزير وثقافته الرفيعة في تعزيز صورة تلك الإمبراطورية الناشئة، وإلا فكيف نفسر تحريضه للزباء بالتمرد على روما؟ إن منطق الأمور والتاريخ والحس السليم يرجح الاحتمال الأول، وهو أن لونجين بعد أن رحل إلى روما ودرس فيها وأصبح مكتبة متنقلة وعلماً من أعلام عصره وأشهر ناقد في زمنه، شعر بعد نضجه وتقدمه في العمر بانتمائه إلى بلده ومسقط رأسه وأحس بالتزام أخلاقي يدفعه للمساهمة في بناء إمبراطورية تدمر وإعلاء شأنها وجعلها تنافس روما لا بل أن تبزها وتتفوق عليها، حتى دفع حياته ثمناً لتلك الأفكار وعربوناً لذلك الإخلاص، كما إن ما يعزز نظرية انتمائه إلى تدمر هو أن أذينة وزوجته عهدا إليه بتربية أبنائهما ووزيراً لبلاطهما ثم هل يُعقل أن يثق الملك أذينة ومن بعده، زوجته الزباء، بشخص أجنبي وغريب على تدمر وعاداتها وتقاليدها وثقافتها ويصبح مستشاراً لهما؟ أم أن المنطق يقتضي بأن يختار كلاهما شخصاً مشهوراً وذا معرفة وثيقة بروما ورجالاتها وفنونها وبلاغتها وآدابها وخصوصاً أنه أحد أبناء تدمر؟ ثم ألا تتفق هذه الحقيقة مع مجريات الأمور لاحقاً في أنه حرّض الزباء، وهو الشيخ

الجليل ومعلم البلاط، على العصيان على روما والتمرد على سلطانها لكي تصبح تدمر مالكة لزمام أمورها وتدير شؤونها مستقلة عن أي سلطة أخرى؟ وهل يُعقل أن يقوم شخص غريب تماماً على بلاط تدمر وثقافة البلاد وأهلها بالعمل مستشاراً لأرفع سلطة قضائية وسياسية في تدمر ثم يتمرد هذا الشخص عينه على بلده الأم؟

أمــا الشخص الثاني الــذي يُنسب إليه الكتــاب فهو دايونيسيس هالكارناسوس الذي يعرف بـ Dionysius of Halicarnassus الذي ولد في مدينة كاريا في جنوب غرب آسيا الصغرى، وكان بلاغياً إغريقيا وناقداً ومؤرخاً عظيم الشأن. وقد وصل إلى روما في عام 30 قبل الميلاد ولا يعرف على وجه التحديد تاريخ وفاته. ومن مؤلفاته كتاب «في المحاكاة» ويقع في ثلاثة أجزاء، ولم يصلنا منه غير نتف وبعض المقتطفات، وكذلك كتاب «عن البلاغيين القدامى». ولعل أشهر كتبه وأكثرها صعوبة هو «ترتيب المفردات»، وهو محاولة لشرح الكيفية التي يمكن فيها أن تنظم مفردات النثر بحيث تحاكي جمال المفردات الشعرية وذلك عن طريق مناقشة تركيب الجملة والإيقاع والموسيقى الداخلية والأصوات. ومن الطريف أن كتاباً آخر باسم «الدليل في البلاغة» كان ينسب إليه، ولكنه ينسب الآن إلى القرن الثالث بعد الميلاد. ومن مؤلفاته التاريخية «الآثار الرومانية» وهو في عشرين جزءاً تختلط فيه الأحداث التاريخية بالخرافات والأساطير(6).

وكتاب «في الجلال» لا يشبه أي شيء كتبه دايونيسيس لا من

قريب أو بعيد، فالأسلوب والفحوى والجو العام وطريقة المعالجة لا علاقة لها جميعاً بكتابات دايونيسيس هالكارناسوس، لذا فإن هذا الاسم يطرح جانباً ويقترح البعض أربعة بلاغيين آخرين تبدأ أسماؤهم بـ «دايونيسيس» كمؤلفين محتملين لمخطوطة «في الجلال». ولعل هذه الحيرة هي التي دفعت آخرين لاقتراح بلاغيين أو نقاد من القرن الأول كمؤلفين للكتاب، والتكهنات حول المؤلف الحقيقي لا تكاد تنتهي(7). ولا يزال النقاد والمؤرخون والباحثون ينقبون عن هوية المؤلف الأصلي واسمه الحقيقي. فالوزير الذي عمل عند الزباء هو كاسيوس لونجين (213 – 273م)، فكيف أصبح الاسم عبارة عن دمج لاسمين أحدهما إغريقي (دايونيسيس) والآخر روماني (لونجين)؟ وكيف ارتبط الاسمان فأصبحا اسما واحداً؟ علاوة على ذلك، فإن المخطوطة لا يرد لها ذكر في أي مصدر من المصادر الكلاسيكية القديمة قط، وأقدم إشارة إليها ترد لمحقق في القرون الوسطى واسمه جون الصقلي John of Sicily عاش في القرن الثالث عشر، الذي يذكر بأن لونجين يتكلم باحترام عن موسى وينتقد اسخيلوس بشدة على إطنابه وحشوه في كتاب مناقشات في فقه اللغة *Philological Discussions* وهذا النقد يرد في الفصل التاسع من كتاب «في الجلال»، فهل اطلع جون الصقلي على مخطوطة أخرى؟ وهل هي الصدفة العجيبة التي تجعله يكرر كلام لونجين؟ إذن هناك احتمالان لا ثالث لهما: الأول أن المؤلف هو شخص عاش في القرن الثالث الميلادي، وهنا يتبادر إلى

الذهن فوراً اسم كاسيوس لونجين. أما الاقتراح الثاني فهو أن المؤلف عاش في القرن الأول الميلادي أو ما يسمى بالفترة الأوغسطية (نسبة إلى الإمبراطور أغسطس) . ولكل احتمال أنصاره ومؤيدوه، ولكن على العموم فإن بعض العاملين في حقل الدراسات الكلاسيكية حالياً يميلون إلى تفضيل مؤلف من القرن الأول الميلادي بسبب واحد سنتعرض له بالتفصيل لاحقاً، رغم أن باحثين مرموقين يرفضون هذا الاحتمال ويؤيدون فكرة أن مستشار الزباء هو المؤلف الحقيقي، ومن أشهرهم جورج سانتسبري في كتابه «تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوروبا» (1900) .George Saintsbury, *A History of Criticism* and *Literary Taste in Europe*, (1900) وجون تشرتن كولنز في كتابه «دراسات في الشعر والنقد» (1905) Collins, Studies In *Poetry and Criticism*.(1905)، وكذلك سكوت جيمس في كتابه «صناعة الأدب» (1936)

R. A. Scott - James, *The Making of Literature* (1936).

أما أشهر المعاصرين فهو ج. م. غروب في ترجمته الموسومة بـ«لونجين: في الكتابة العظيمة» (1957) G. M. A. Grube, Longinus: *On Great Writing*

ولعل أمتع من كتب عن لونجين وعمله مستشاراً للزباء وموته البطولي على نحو جذاب ودرامي هو المؤرخ إدوارد جيبون في كتابه «تاريخ انحطاط الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» (1776–1788)،

وهناك من يؤمن بأن لونجين هو المؤلف الحقيقي بحيث لا يشير حتى إلى إمكانية وجود مؤلف بديل، كما يفعل كوربيت في كتابه «البلاغة الكلاسيكية للطلاب المعاصرين» (1965) (8).

ولعل أغرب ما في الموضوع هو أن الجميع متفق على أهمية الكتاب وخطورته وحيوية موضوعه، ولكن بدلاً من التسليم بالمؤلف التاريخي (وهو المصطلح الذي يرتبط بـ «لونجين» باعتباره صاحب المخطوطة الشهيرة)، يقترح بعض النقاد والباحثين أسماء لكتاب مغمورين لم يسمع بهم أحد من قبل، أو يلصقون الكتاب بمؤلفين لاعلاقة لهم بموضوع الكتاب أو فحواه. فكيف يكون الكتاب بتلك الخطورة والأهمية ويكون مؤلفه مغموراً إلى ذلك الحد؟ أضف إلى ذلك كله، أن المخطوطة التي وصلتنا فاسدة، والمؤكد أن ثلثها مفقود، لا بل أن هناك من يدعي بأن ثلثيها ناقص.

ولنستعرض الآن بإيجاز الحجج التي يسوقها الطرفان لإثبات أن مؤلف الكتاب هو لونجين أو غيره:

1- لا يرد اسم المخطوطة في أي مرجع أو مؤلف قديم إطلاقاً، وحتى أن تلميذ لونجين فورفريوس لا يدرج اسم هذا الكتاب ضمن مؤلفات أستاذه.

أما الحجة المضادة فهي أن الكتاب لم يؤلف في روما بل في تدمر، وأن الكتاب في الأصل كان رسالة موجهة من لونجين إلى شخص نبيل يروم تربية أبنائه تربية أدبية، علاوة على نزعة تحريضية واضحة في

الفصل الأخير من الكتاب مما يجعل الكشف عن صاحبه يقع في مشاكل مع السلطات الرومانية وهذه الأمور جعلت الكتاب يقع ضمن المكاتبات الشخصية وليس مؤلفاً موجهاً إلى عامة الناس.

2- إن الاسم الحقيقي للمؤلف التاريخي هو كاسيوس لونجين، فكيف زيد عليه اسم آخر هو دايونيسيس؟ والأمر الأكثر غرابة هو أن الاسم الأخير دايونيسيس إغريقي، في حين أن لونجين اسم روماني، فكيف اتفق أن اجتمع الاسمان هكذا؟

أما الحجة المضادة فتأتينا من المؤرخين، حيث يقولون بأنه كان أمراً مألوفاً ومقبولاً في عهد الإمبراطورية الرومانية أن يضيف الشخص اسماً يونانياً إلى اسمه حباً في شخص أو اكتساباً لمودة حاكم أو طمعاً في حظوة إمبراطور، ويضرب المؤرخون مثالاً على ذلك هو حيران الذي أضاف «سبتيموس» إلى اسمه، ولابد أن كاسيوس لونجين أضاف دايونيسيس إلى اسمه في وقت من الأوقات لسبب مجهول لا نعرفه.

إن الكتاب يعج بأسماء الكتاب والشعراء والنقاد الإغريق على مر العصور، ولكن لا توجد إشارة واحدة إلى أيّ كاتب في القرن الثاني أو الثالث الميلادي، سواء أكان فيلسوفاً أم أديباً. فالكتاب يفتتح بالفقرة الآتية:

إن كتاب سيسليس عن الجلال كما بدا لنا أيها العزيز بوستمس تيرنتيانوس بعد أن درسناه تبين أنه دون مستوى الموضوع وخصوصاً في معالجته للأمور

الأساسية حيث لا يقدم أي عون لقرائه، وهو الهدف الذي ينبغي لكل كاتب أن يضعه نصب عينيه.

والشخص المشار إليه باسم سيسليس يُعرف في التاريخ الأدبي بأنه كان بلاغياً معاصراً لدايونيسيس، وهو البلاغي والناقد والمؤرخ المشهور الذي عاش في القرن الأول بعد الميلاد والذي مر ذكره آنفاً. أما الحجة المضادة فهي أن لونجين كان ناقداً وبلاغياً على قدر كبير من الأهمية والخطورة ولم يكن من معاصريه من يستحق أيّ ذكر بحيث أنه لم يتنازل لمخاصمة أو محاججة أيّ بلاغي هامشي أو ناقد صغير ممن عاشوا في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد(9)، ويشير المؤرخ المشهور إدوارد جيبون عن دهشته من أن عصراً منحطاً أنجز ذلك العمل الرائع(10)، وهذه الظاهرة لم تكن نادرة الحدوث عند الإغريق أو الرومان، فقد كان من المألوف أن يقوم ناقد أو بلاغي بتفنيد حجج الآخرين أو يناقض كتابات نقاد أو بلاغيين ينتمون إلى فترات مبكرة، ومثال ذلك هو أن الكاتب أوريجون Origen قام بالرد على كتاب سيلسس Celsus «الكلمة الحقيقية» بعد مرور أكثر من سبعين سنة، ومثال آخر أكثر تطرفاً هو خصومة بلوطارخ ومحاججاته ضد السفسطائيين والتي كان قد مضى عليها أكثر من أربعمائة عام! والمثال الثالث هو أن الأعمال البلاغية لهرموجينوس (القرن الثاني بعد الميلاد) أصبحت موضع تفسير وتأويل بعد تأليفها بقرون عديدة، ومعظم هذه التفسيرات موجودة لحد الآن(11).

4- موسى. لا يرد اسم موسى صراحة وإنما ترد الإشارة إليه بالأسلوب الآتي في الفصل التاسع من الكتاب:

وبنفس الطريقة، فإن مشرّع اليهود، وهو لم يكن إنساناً عادياً، عبّر عن تلك القوة بوضوح بعد أن كرّس مكانة كبرى للقدرة الإلهية في بداية قوانينه. «وقال الرب» ماذا؟ «ليكن هناك النور»، فكان النور.

وهذه الإشارة الوحيدة إلى موسى فسرها بعض الباحثين على أن المؤلف كان إغريقيا متهوداً أو شخصاً قريباً من اليهود.

أما الحجة المضادة فهي أن القرن الأول الميلادي شهد اضطهاداً واسعاً لليهود وتدميراً لمعابدهم في فلسطين، ومن غير المعقول أن يشير كاتب إلى نبي اليهود وهو يعلم تمام العلم بأن ذلك سيعرض حياته لخطر أكيد. أما إذا كان لونجين هو مؤلف الكتاب فإن الإشارة إلى موسى لا تشوبها شائبة وليس في ذلك العصر ما يمت إلى اضطهاد اليهود أو ما يوجب التحفظ على اليهودية أو اليهود. أما إذا أردنا أن نجعل الحجة أكثر إقناعاً فهي أن مخطوطة «في الجلال» أُلّفت في تدمر حيث روح التسامح العرقي والديني، فلم تكن هناك قيود على الأديان أو الوثنية. ولذا فإن الإشارة إلى مشرّع اليهود تكتسب أهمية استثنائية وتصبح مصدراً لتأكيد هوية لونجين كمؤلف للكتاب وليس مصدراً لنقضها.

5- في الفصل الأخير من الكتاب، وهو الفصل الرابع والأربعون، يناقش المؤلف مسألة تردي القيم وانهيار الأخلاق، ويعزي الانحطاط

العام في البلاغة إلى سببين رئيسين هما حب المال وحب الشهوات أو المتع الحسيّة، وفي رأيه أن هذين العاملين يجعلان من الإنسان العادي عبداً لهما، ثم يقول مستشهداً بهوميروس إن الرق يجعل من الإنسان الكامل نصف إنسان وتجعله عبداً بعد أن كان حراً، ولذا فإن العبد لا يستطيع أن يكون خطيباً رغم قدراته ومواهبه المتعددة لأنه يفتقر إلى الحرية، والشيء نفسه ينطبق على الإنسان الذي يهيمن عليه حب المال والمتعة، حيث يفقد إنسانيته، وهكذا يتوصل المؤلف في نهاية المطاف إلى نتيجة خلاصتها أن انحطاط البلاغة مرتبط بالانحطاط الثقافي والأخلاقي.

وقد استخدم عدد كبير من الباحثين المحدثين هذا الفصل بالذات لإثبات أن انحطاط البلاغة كان موضوعاً شائعاً في القرن الأول بعد الميلاد في حين أنه تلاشى بحلول القرن الثالث. وهذا يعني أن الكتاب ينتمي إلى مؤلف عاش في القرن الأول وليس في القرن الثالث. وهذه الحجة يتبناها واحد من أشهر الباحثين والمترجمين المعاصرين وهو دونالد رسل Donald. Russell ويعتبرها الإثبات الوحيد المعوّل عليه لعدم ربط لونجين بالكتاب. وإذا تمعنا في الفصل الأخير فإننا نجد أن هذه الحجة لا تصمد أمام التحليل المتأني، فالمؤلف يتحدث عن عموميات شائعة في كل عصر وأوان، وحب المال والشهوات لا يقتصران على عصر بعينه أو فترة خاصة، بل هما مرتبطان بالإنسان منذ أن خلق، ولا يخلو بلد أو عصر أو جنس منهما، ومحاولة ربط

تلك المعالجة بعصر معين، وإثبات أن الكتّاب في تلك الفترة اهتموا اهتماماً استثنائياً بالموضوع ولا يمكن لكاتب أن يتعرض للموضوع نفسه بعد حوالي قرنين من الزمن يجعلنا لا نلتفت إلى هذه الحجة لأنها لا تصمد أمام بديهيات العقل في سياحته أمام معضلات الوجود والسلوك وما يعيبهما بغض النظر عن الزمن أو العصر.

وهنا لابد أن نشير إلى باحث ومترجم عظيم الأهمية وهو وليم رايس روبرتس William Rhys Roberts الذي نشر ترجمته «في الجلال» عام 1899 ورغم انقضاء أكثر من قرن من الزمن على نشرها إلا أنها لا تزال تعد من أمهات الترجمات وأكثرها دقة وجمالاً، وقد صدر لتلك الترجمة بمقدمة نقدية تكشف عن ذهنية منظمة وعقلية نفاذة وقابلية عجيبة على إدراك تفاصيل صغيرة ودقيقة ولكنها في مجملها تتجمع لتشكل ظاهرة تستحق الالتفات إليها. فهو يعلن صراحة بأن مؤلف «في الجلال» على الأرجح ليس لونجين لأسباب تعرضنا إلى بعضها فيما مضى، ولكنه يعرض لكل حجة يقدمها لإقناع الآخرين (وربما نفسه) بحجة مضادة تفندها وتثبت إمكانيتها. وفي نهاية مقدمته المهمة يثير مجموعة من التساؤلات التي تعكس حيرة الباحث الأمين الذي قضى شطراً كبيراً من حياته يصارع فكرة أرّقته ويشعر بأنه لابد أن يعلنها على الملأ لكي يريح ضميره من مغبة المحاباة أو إخفاء الحقائق. ويفرغ هذه التساؤلات في القالب الآتي:

ففي بعض الأحيان يبدو أن نهر النيل (الذي يشير إليه المؤلف

بإعجاب) أقرب إليه من روما نفسها. ويبدو في بعض الأحيان بأنه يكتب عن أشياء حدثت في روما ليس عن طريق الخبرة الشخصية وإنما عن طريق سماعها من الآخرين . فهو يستطيع أن يتكلم عن مساوئ الرومان بصورة عامة ولكنه لا يبدو كمن يمتلك معرفة الساكن في روما (كما مر ذكره آنفاً) فيما يتعلق بأحداث قد تكون تافهة مثل حبس الأقزام وعرضهم في روما ولكن مغزى الكتاب، علاوة على بعض نقاط اللقاء مع فيلو وجوزيفس وسيسليس والتوراة العبرية تبدو أنها ترتبط من حيث الروح إن لم يكن في المكان بالإسكندرية، وهي محطة لقاء الإغريق باليهود.

والفرضية القائلة بأن الكتاب انتج في مكان بعيد عن روما أو أنه أرسل إلى صديق بعيد عن روما قد تفسر حقيقة قلة معرفة القدامى به، وإن كان ذلك الصديق ذا منصب رسمي، فإن هناك سبباً إضافياً للسرية التي تكتنف الكتاب باعتباره عملاً ينطوي على مشاعر تحريضية تدعو إلى الفتنة. فإن كان الكتاب معداً للخاصة فإن ذلك بطبيعة الحال لن يؤدي إلى كثرة نسخه، وهذا بدوره قد يُفسّر ندرة عدده وقلة نسخه(12).

وهذا الاقتباس الطويل الذي يثير عدداً كبيراً من المسائل والخواطر التي تدفع الباحث إلى المزيد من الإلحاح والإلحاف على التفاصيل الدقيقة يمكن إجابتها بسهولة إذا قدمنا الحجة المضادة وهي أن لونجين لم يكن في روما آنذاك بل كان في تدمر لفترة تزيد عن عشر

سنوات وكتب مؤلفه هناك، ومن ثم أهداه أو أعطاه إلى شخص يعرفه تمام المعرفة في رومه، علاوة على أنه كان قد قضى فترة طويلة في الإسكندرية مع فورفريوس فإذا علمنا هذه التفاصيل تصبح مسألة عدم معرفته بالأحداث وبمجريات الأمور في روما معرفة حميمة وشخصية أمراً مفهوماً.

وفي السنوات الأخيرة قام أستاذان جامعيان أمريكيان بدراسة واسعة ومكثفة لكل اسم علم ولكل موقع أو إشارة تاريخية أو جغرافية أو مفهوم حضاري أو فلسفي يرد في الكتاب لتحديد المؤلف الأصلي، إلا أن هدفهما يبدو من البداية محددٌ وهو أن المؤلف لا يمكن أن يكون لونجين! ولكنهما يستدركان تلك النتيجة بالقول إن معظم الباحثين المحدثين يؤمنون بأن المؤلف ليس لونجين باستثناء مجموعة صغيرة من أشهر رجالاتها الباحث الكندي غروب Grube المعروف بدراساته النقدية الغزيرة في الدراسات الكلاسيكية وصاحب الترجمات الإغريقية والرومانية المعروفة، لذا فإنهما يفردان حيزاً خاصاً من كتابهما لمعرفة السبب الذي يكمن وراء تفضيل هذا العلامة المشهور لاسم لونجين كمؤلف الكتاب على النقيض من جمهرة الباحثين. وعندما نعود إلى آراء هذا الناقد عن الموضوع نجد أنه يبسطها بإيجاز في مقدمة ترجمته للكتاب. وأول ما يلفت الانتباه إلى آرائه أنه يلجأ إلى البديهة والعقل، فهو لا يرى مبرراً لرفض الاسم التاريخي باعتباره مؤلف الكتاب، ويفنّد بهدوء وروية كل الحجج المقدمة ويثبت بأنها

واهية، ويختتم مناقشته بالقول إن كل ما نعرفه عن لونجين يؤيد كتابته لذلك الكتاب سواء من حيث الشهرة أو الإنتاج الأدبي، أو الثقافة العامة أو التربية البلاغية أو سعة الاطلاع، فالمؤلف المشهور والمعروف بعلمه وغزارة اطلاعه ألّف ذلك السفر الخطير والمهم، وما لم تظهر نسخة تثبت العكس فإن المؤلف هو لونجين.

محتويات الكتاب

يحتوي الكتاب على أربعة وأربعين فصلاً، وتتخلل بعض هذه الفصول ثغرات أو فجوات تختلف في الطول، وقد قدر المحققون نقصانها بما يصل إلى ثلث المخطوطة، ورغم أن هناك عشر نسخ من المخطوطة، إلا أن ثمانيَ منها تعتمد اعتماداً كلياً على مخطوطة باريس والتي تعد أفضل نسخة وتعود إلى القرن العاشر ومحفوظة تحت رقم 2036 وغالباً ما يشار إليها بـ: (Parisinus P) وتحتوي على أجزاء من كتاب أرسطو «المشكلات» وهناك ست ثغرات في المخطوطة أصغرها تقدر بمائة سطر وأكبرها بـ 400 سطر، علاوة على الفصل الأخير الذي لا يستطيع أحد أن يقدر عدد الأسطر الناقصة منه. بيد أن ما يتبقى من المخطوطة يعطينا صورة واضحة عن الموضوع وفكرة أشد وضوحاً عن شخصية مؤلفها من حيث اهتماماته وسعة معلوماته واطلاعه على نصوص أدبية قديمة ومساجلات فكرية عريقة.

وأدناه خلاصة لأهم محتويات كل فصل من فصول الكتاب.

الفصل الأول: يفتتح هذا الفصل بتذكير شخص يدعى بوستيمس تيرنتيانوس (ولكن اسمه يرد في مخطوطة باريس على أنه بوستيمس فلورينتيانوس ولا يعرف أي شيء عن كلا الاسمين) بأنهما عندما كانا يقرآن كتاب سيسليس «عن الجلال» لاحظا بأنه يفتقر إلى أشياء عديدة وأن معالجته للموضوع ناقصة

ويخفق في تعريفنا بكيفية الوصول إلى الرفعة في التعبير إخفاقاً تاماً. ثم يقول بأن الجلال هو سمو اللغة وتميزها وغايته عند الشعراء والمؤرخين (أي في الشعر والنثر) ليس إقناع السامعين (وهو الهدف الأسمى عند بلاغيي الإغريق والرومان) بل أن يخلب لبنا ويخطفنا وينقلنا بعيداً عن أنفسنا تعجباً واندهاشاً وحبوراً وكالبرق يكشف في لحظة واحدة قوة المتكلم أو الخطيب.

الفصل الثاني: يتساءل المؤلف عن إمكانية الحديث عن الفن الجليل، فالجلال جزء من الطبيعة في حين أن الفن ينبع من التعلم أو الصنعة، ويجيب لونجين على ذلك التساؤل قائلاً بأن الطبيعة لا تعمل دونما تنظيم أو ضابط، وأعظم قوى الجلال تتعرض إلى الخطر عندما تترك شائبة دون أن تقيدها المعرفة وتشذبها. (وهنا فجوة في المخطوطة يقدرها بعض المحققين بصفحتين وآخرون بست صفحات).

الفصل الثالث: يعالج هذا الفصل ثلاثة من العيوب التي تحول دون جلال التعبير ورفعته وهي (1) التشوش والضعف، وغالباً ما ترتبط بالمأساة، و(2) الكلام الطنان أو الصبيانية في التعبير ويقابله الانتفاخ في الجسم البشري، وكلاهما لا يدلان على الصحة وهما ضاران و(3) العواطف الكاذبة، وهي المبالغة في إغداق العواطف في غير موضعها.

الفصل الرابع: يوضح هذا الفصل نقطة واحدة وهي عادة البحث عن الجدة والطرافة بلا مبرر، ويعده المؤلف عيباً من عيوب البلاغة.

الفصل الخامس: إن جميع العيوب التي ترد في كتابات القدامى والمحدثين مردها السعي وراء كل طريف أو عجيب.

الفصل السادس: إن الوسيلة الوحيدة والناجعة للتخلص من كل هذه العيوب هي محاولة تعريف ماهية الجلال .

الفصل السابع: إن أفضل معيار للحكم على الجلال هو إن الإنسان المثقف والمطلع إن قرأ مقطعاً أو قصيدة عدة مرات ولم تؤثر فيه أو تملأ روحه بالسمو فإن ذلك لا يمت إلى الجلال بصلة.

الفصل الثامن: مصادر الجلال خمسة وهي:

- القدرة على تكوين الأفكار العظيمة.
- العواطف الجامحة الملهمة.
- القدرة على تكوين المجازات.
- المفردات النبيلة أو الشريفة وحسن اختيارها.
- التأثير العام الناجم عن الرفعة والسمو.

الفصل التاسع: يعالج هذا الفصل المصدر الأساسي للأفكار الجليلة أو الرفيعة وهو الروح السامية، ولكن المناقشة ناقصة لوجود فجوة تقدر بتسع صفحات في المخطوطة.

الفصل العاشر: ما هو العامل الأساسي الذي يؤدي إلى الجلال؟ إن

الإجابة على هذا السؤال تكمن في اختيار أكثر عناصر العمل حيوية ومحاولة ربطها مع بعضها بعضاً بحيث تصبح كياناً مترابطاً أو مخلوقاً متناسقاً.

الفصل الحادي عشر: يبدأ لونجين بمناقشة بعض السمات والعناصر البلاغية ويستهلها بالإسهاب الذي يعرّفه بأنه اختيار التفاصيل المتعلقة بالموضوع وتعزيزها عن طريقي الإطالة والسمو فيها.

الفصل الثاني عشر: التمييز بين الإطالة والسمو، فالإطالة تتسم غالباً بالكم والتكرار في حين أن السمو غالباً ما يكون في فكرة واحدة . (فجوة من صفحتين ناقصتين).

الفصل الثالث عشر: أفلاطون والسمو، إن عظمة أفلاطون تتضح في كتابه «الجمهورية» والسر يكمن في محاكاة الشعراء القدامى والمؤرخين.

الفصل الرابع عشر: علينا نحن أيضاً أن نفكر في هوميروس وأفلاطون وديموسثينس ونسأل أنفسنا كيف كانوا سيحكمون على أفكارنا ومفرداتنا.

الفصل الخامس عشر: الصور وملكة الخيال، إن الصور هي عبارة عن تمثيل لأشكال عقلية وفكرية، وغايتها في الشعر إثارة الشعور، في حين إن هدفها عند البلغاء هو تقديم وصف مؤثر وحيوي، رغم أن الاثنين يهدفان إلى إثارة المشاعر .

الفصل السادس عشر: يناقش هذا الفصل المحسنات البديعية التي تسهم إلى حد كبير في خلق العظمة، ومن هذه المحسنات القَسَم إذا كان في موضعه، أما إذا لم يكن في موضعه، فلا علاقة له بالعظمة.

الفصل السابع عشر: إن المحسنات البديعية بسبب خصائص داخلية فيها ستعزز الجلال وكذلك في الوقت نفسه فإنها بدورها تستمد الكثير منه، كما أن استخدام المحسنات بكثرة يؤدي إلى إثارة الشك عند السامع.

الفصل الثامن عشر: يستمر الفصل في تعداد المحسنات البديعية المهمة التي تساعد على تحقيق سمو التعبير ورفعته، وهنا يعالج المؤلف موضوع الأسئلة والأجوبة وقيمتها البلاغية ويعطي أمثلة من هيرودتس.

(فجوة من صفحتين ناقصتين)

الفصل التاسع عشر: حذف أدوات التوصيل، حيث إن ذلك يعطي انطباعاً بالسرعة والهياج كالمثال الذي يقتبسه من المؤرخ زينفون.

الفصل العشرون: إن جمع المحسنات البديعية لغاية محددة غالباً ما يؤدي إلى زيادة قوتها وجمالها وتأثيرها.

الفصل الحادي والعشرون: يعالج هذا الفصل بعض الأخطاء والهنات المرتبطة بحروف العطف، حيث أن كثرتها يؤدي إلى الإعاقة

كما يفعل المرء عندما يُقيد مجموعة من العدائين حيث إن سرعتهم ستهبط بتلك العملية ولن تزداد.

الفصل الثاني والعشرون: التقديم والتأخير، إذا أُحسن استخدامهما فإنهما يؤديان إلى انفعالات جياشة، وخصوصاً إذا كان الانطباع العام طبيعياً وليس مفتعلاً. فالفن يصل درجة الكمال عندما يشبه الطبيعة، وكذلك الطبيعة فإن أجمل فنونها ما يكون غير ظاهر للعيان.

الفصل الثالث والعشرون: استبدال المفرد بالجمع أو تغيير الزمن أو تغيير الإشارة إلى الشخص أو الجنس، حيث تضيف كلها أناقة وتنوعاً وسمواً على الكلام.

الفصل الرابع والعشرون: استبدال الجمع بالمفرد، حيث يؤدي استخدام صيغة المفرد عوضاً عن الجمع إلى خلق انطباع شديد التأثير.

الفصل الخامس والعشرون: تغيير الزمن، ومثال ذلك، إذا غيرت زمن سرد حدث ما من الماضي إلى الحاضر، فإن الحدث يكتسب حيوية الحقيقة الماثلة أمامنا.

الفصل السادس والعشرون: تغيير الأشخاص أو الإشارة إليهم، حيث تؤدي إلى نقل السامع إلى وسط الحدث وتشعره بأنه جزء منه.

الفصل السابع والعشرون: تقمص دور الشخص الأول، ويحدث هذا عندما يقوم المؤلف دونما سابق إنذار بتقمص دور أحد

الشخوص ويبدأ بالتكلم بصيغة الأنا وهو تعبير عن الانفعال والعواطف.

الفصل الثامن والعشرون: الإسهاب، وهنا يقول لونجين بأن لا أحد يستطيع أن ينكر دور الإسهاب «في الجلال»، ودوره في الكلام يشبه دور الإضافات والمحسنات على المقطوعة الموسيقية التي تزداد به جمالاً ورونقاً.

الفصل التاسع والعشرون: مخاطر الإسهاب، ويُعدّ الإسهاب من أكثر المحسنات البديعية خطورة، حيث إنه يصبح في يد غير المجرب إطناباً وحشواً ولغواً فارغاً أجوف.

الفصل الثلاثون: اختيار المفردات اختياراً حصيفاً يضيف إلى القول ويحرك السامعين ويؤثر في انفعالاتهم، فالكلمات والمفردات الجميلة والمنتقاة انتقاءً جيداً ليست إلا انعكاساً للفكر النبيل.

(فجوة من أربع صفحات ناقصة)

الفصل الحادي والثلاثون: يفتتح الفصل باعتراض المؤلف على البلاغي سيسليس الذي يعترض على استخدام اللغة اليومية المألوفة، ويقول لونجين معترضاً بأن التعبير المألوف قد يحمل الكثير من الإقناع بسبب ألفته عند الناس.

الفصل الثاني والثلاثون: المجاز، وهنا يعترض المؤلف أيضاً على الشرط الذي يضعه سيسليس في أن الحد الأقصى لعدد المجازات في القطعة الواحدة ينبغي ألا يتجاوز الثلاثة، وفي هذا الموضع

يعيب سيسليس أفلاطون على ذلك ويفضل عليه الخطيب لاسيس الذي لا يخطئ في المجاز، ولكن لونجين يقول بأن هذا خلل في الحكم.

الفصل الثالث والثلاثون: ما هو معيار الجودة: أهو العظمة مع الأخطاء أم قلة الأخطاء مع الجودة المتوسطة؟.

الفصل الرابع والثلاثون: مقارنة بين ميزات خطيبين مهمين وهما هايبرويس وديموستينوس.

الفصل الخامس والثلاثون: مقارنة بين أفلاطون والخطيب لاسيس، الذي لا يمتلك ميزات أفلاطون ولكن أخطاءه أكثر سوءاً .

الفصل السادس والثلاثون: إن العبقرية المرتبطة بقلة من الكتاب لا تعني أنهم دون أخطاء، رغم أنهم يسمون فوق البشر في الأداء، فكل ما فيهم يشبه الناس العاديين باستثناء خصلة واحدة تقرّبهم خطوة واحدة من الآلهة ومثال ذلك هوميروس وأفلاطون وديموستينوس.

الفصل السابع والثلاثون: يحتوي هذا الفصل على نصف جملة فقط تبدأ بـ «إن» التشبيه والموازنة مرتبطان بالمجاز ولكنهما يختلفان في الأمر الآتي، وينتهي بفجوة تقدر بصفحتين.

الفصل الثامن والثلاثون: الغلو، إن الإفراط في الغلو يؤدي إلى النتيجة العكسية وهي السخف وينبغي ألا يشعر السامع به، كبقية المحسنات البديعية .

الفصل التاسع والثلاثون: ترتيب المفردات، وهو العنصر الخامس والأخير من عناصر الجلال وهو ليس سبباً من أسباب الإقناع ولكنه أيضاً يؤدي إلى الانفعال.

الفصل الأربعون: تركيب الجملة، ينبغي أن تتركب الجملة من أجزاء متناسبة كما في الجسد البشري، حيث إن أي عضو إذا فصل من الكل فإنه لا يمتلك أية ميزة، ولكن عندما تتجمع الأعضاء يظهر كمالها.

الفصل الحادي والأربعون: بعض معوقات الجلال، من الأمور التي تعوق السمو الإيقاع المهزوز والتعابير ذات المقاطع الصغيرة والتي تبدأ وكأنها مثبتة بدبوس.

الفصل الثاني والأربعون: يستمر المؤلف في تعداد معوقات السمو والجلال ويعالج في هذا الفصل الاختصار المخل، أو الابتسار الذي لا يؤدي إلى السمو إطلاقاً، والشيء نفسه ينطبق على الإطالة التي هي فقدان الحيوية والروح.

الفصل الثالث والأربعون: إن التعابير السوقية أو المفردات الفجة تشوه الأسلوب العظيم، ويتعين علينا استخدام المفردات التي تناسب عظمة الموضوع ونقلد الطبيعة في أنها لم تلغ عورة الناس أو تكشفها على الملأ بل وضعتها في مكان خفي.

الفصل الرابع والأربعون: انحطاط البلاغة في هذا العصر، لماذا يوجد بيننا أناس أذكياء ولكن ليسوا عظماء؟ أهو سبب سياسي، في

أن الطغيان قد كمم الأفواه وقيد الحريات؟ والجواب هو إن الإنسان يعتقد دوماً أن زمنه هو أسوأ الأزمنة، وإن ما يؤدي بالمرء إلى الانحطاط هو الطمع والرغبة في الإنفاق على الملذات. وتختتم المخطوطة بالعبارة الآتية والآن لننتقل إلى معضلة أخرى وهي الانفعالات التي لها دور كبير في السمو وبقية المخطوطة ضائعة.

ملاحظة عن بنية الكتاب
من وجهة نظر البلاغة اليونانية

يمكن أن نقسم كتاب «في الجلال» استناداً إلى تقسيمات البلاغة الكلاسيكية (أي اليونانية) والتي تتكون من أربعة أقسام وهي exordium «التصدير» و exposition «العرض» و proof «الإثبات» و peroration «الخاتمة». فالفصلان الأول والثاني يشكلان «التصدير»، والفصول من الثالث إلى الثامن بمثابة «العرض»، ويحتل «الإثبات» مساحة أكبر من الجميع حيث يبدأ من الفصل التاسع وينتهي في الفصل الثالث والأربعين، أما الخاتمة فهي الفصل الأخير. واستنادا إلى كتاب «البلاغة» لأرسطو، فإن التصدير قد يكون جزءاً من الموضوع أو قد لا يكون له علاقة به. وعند لونجين يكون التصدير جزءاً لا يتجزأ من الموضوع. وفحواه تتراوح بين المدح أو الذم. ويمكن للخطيب أن يثير مستمعيه بجذب انتباههم إلى أهمية الموضوع وحيويته. وهو ما يفعله لونجين بالضبط حيث يلوم سيسليس على عثراته ولكنه يمدحه لجهده. ويثير لونجين اهتمام مستمعيه (أو قرائه) عن طريق لفت انتباههم إلى خطورة الموضوع في حياتهم العامة، ثم يوضح الكيفية التي سيستقصي بها مصادر الجلال واللذة التي تصاحبه.

أما الجزء الثاني من الخطابة الكلاسيكية فهو العرض، وهو الجزء

الذي يكشف عن قابليات الخطيب وقدراته الحقيقية، وينبغي أن يعرض الخطيب فيه الحقائق بوضوح وبإيجاز واقناع. وعند لونجين يبدأ العرض في الفصلين الثاني والثالث ولكن الفجوة بين هذين الفصلين تحجب عنا معرفة الكيفية التي يقوم بها لونجين بتحقيق ذلك.

الجزء الثالث هو «الإثبات»، ويلجا لونجين إلى إثبات حجته عن طريق إيراد أمثلة عديدة ومناقشتها. وهذه الأمثلة على نوعين: النوع الأول الذي ينجح فيه الكاتب في إحراز الجلال، والنوع الثاني الذي يخفق فيه الكاتب في إحراز الجلال. وكلاهما يساعد لونجين على إثبات وجهة نظره. وهذا الجزء من أطول الأجزاء حيث يستغرق اكثر من 50٪ من المخطوطة.

أما الجزء الرابع، فهو الخاتمة والذي ينبغي أن يكون استناداً إلى رأي أرسطو، بمثابة إقناع القارئ بالتعاطف مع الخطيب ورفض حجة الخصم. وينبغي أن يكون هذا الجزء موجزاً ومقنعاً. وما يفعل لونجين في هذا الجزء هو أنه يعرض حجته ضد فيلسوف ما دون أن يسميه ويختار موضوع «تردي الثقافة وانهيارها»، وهو موضوع يثير الشجون عند كل الناس وعند كل الشعوب.

وهذه البنية الكلاسيكية للكتاب مهمة جداً، حيث إن العديد من الباحثين يهملونها أو ينسونها، وخصوصاً عندما ينظرون إلى الفصل الرابع والأربعين على أنه دخيل على الكتاب ولا علاقة له بموضوعه،

وبالتالي فإنه قد يكون منحولاً، وقد وضعه صحّاف ما ولكن متى ما نظر المرء إلى الكتاب من حيث كونه يتبع النسق الكلاسيكي للبلاغة اليونانية فإن الكتاب يكون وحدة واحدة، ويمكن فهم أجزائه المختلفة استناداً إلى ذلك التقسيم[1].

تحليل المحتوى:

يحتوي الكتاب على أربعة وأربعين فصلاً ينتهي الأخير منه بفجوة لا نعلم بالضبط عدد صفحاتها، ولا فيما إذا كانت هناك بقية للمخطوطة.وتقسيم الفصول بهذه الطريقة هو تركة القرن السادس عشر لنا.

وقد قام مؤخراً دونالد رسل في أحدث ترجمة له باقتراح تقسيمات جديدة للفصول، لأن التقسيمات القديمة تبدو له غير منطقية وليست عملية إطلاقاً، ولكن اقتراحاته لا تزال موضوع خلاف. لهذا لجأنا إلى التقسيمات التقليدية للفصول، وهي غير متساوية في الطول إما بسبب خطة المؤلف أو بسبب ضياع أجزاء منها وفسادها. ويمكن تصنيف محتويات الكتاب وتحليلها استناداً إلى ثمانية مباحث أو عناوين:

1- يمكن للقاري المهتم أن يرجع إلى الترجمة التالية والتي تحتوي مناقشة مستفيضة للموضوع
Longinus *On the Sublime*, trans. and commentary by James Arieti and John M. Crosset. N.Y.: Edwin Mellen Press, 1985, pp. xi-xv.

1- المقدمة (الفصلان الأول والثاني): وفيها يوجه لونجين خطابه إلى شخص يسميه بوستيموس تيرنتيانوس، ومن أسلوب المخاطبة يبدو أن هذا الشخص صديق حميم للمؤلف، فالاثنان قد قرأا كتاب سيسليس الكالكاتي عن الموضوع نفسه ووجداه لا يفي الموضوع حقه لأن المعالجة ناقصة، ويتضح من البداية أن لونجين مهتم بأمور ثلاثة وهي سلامة المنهج والرغبة في أن يكون مفيداً لكل المشتغلين بحقل الخطابة وأخيراً إن موضوعه سيكون ذا أساس نفسي، لأن اهتمامه سينصب على الكيفية التي يمكن فيها أن يطور المرء مواهبه الطبيعية بحيث يصل إلى السمو.

فغاية السمو ليست الإقناع (وهو هدف البلاغة النهائي) وإنما تلك اللذة أو الحبور أو الانخطاف الذي يجرفنا بعيداً عن أنفسنا والعالم. وهذه اللذة قد يكون مصدرها البيت الشعري الواحد أو حتى نصف البيت. ويرد لونجين على من يدَّعي بأن السمو قد يكون ملكه طبيعية لا يمكن إفراغها في قواعد وأصول محددة بقوله «إن الطبيعة ليست عشوائية ولا تعمل بصورة كيفية وإنما هي أساس الإبداع، كما أن العواطف والانفعالات السامية ينبغي في كل الأحوال أن تخضع إلى هيمنة المعرفة وثباتها، وإلا فإنها تصبح موضع خطر عند انفلاتها». وهنا تعترضنا أول فجوة تقدر من صفحتين إلى ست.

2- العوامل الهدامة للجلال (الفصل الثالث – الفصل الخامس): يبدأ الفصل الثالث بمناقشة جزء من مسرحية تراجيدية لا يُعرف على وجه التحديد مؤلفها، تكثر فيها المجازات المضطربة والإطناب، أما الفصل الرابع فيعالج التشوش والضعف، ويعطي المؤلف أمثلة كثيرة لعدد من المؤرخين اليونان، وكذلك ينتقد أفلاطون وزينفون ويناقش أخطاءهما في مجازات معينة يخضعها للتحليل والمناقشة.

3- الجلال الحقيقي والأصيل (الفصلان السادس والسابع) إن الخبرة الطويلة والدربة كفيلتان بالتعرف على الجلال الحقيقي، والجلال ذو تأثير لطيف ونبيل على النفس، ويصمد أمام القراءات المستمرة لنفس البيت الشعري أو القطعة. فهو من ناحية لا يقاوم، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن ينسى لأنه سهل الحفظ، ويرضي في الوقت نفسه النقاد المتمرسين على اختلاف أهوائهم ومشاربهم.

4- مصادر الجلال (الفصل الثامن): يذكر لونجين مصادر الجلال أو السمو وهي:

أ – القدرة على تكوين الأفكار العظيمة.

ب – الانفعالات الجامحة والملهمة.

جـ – القدرة على تكوين المجازات.

د – المفردات النبيلة وحسن اختيارها.

هـ – التأثير العام الناجم عن الرفعة والسمو.

والمصدران الأول والثاني أساسهما السليقة أو الطبيعة في حين أن العناصر الأخرى مصدرها الفن، وبلغة النقد العربي القديم فإن السمو يكمن في الطبع والصنعة، وهنا ينتقد المؤلف سيسليس على إهماله لدور الانفعالات ضمن العناصر الخمسة ويقول بأنه إن كان يعتقد بأن الانفعالات والجلال شيء واحد، فإنه مخطئ، وكذلك يوجه لونجين انتقاداً مبطناً إلى أرسطو، دون ذكر اسمه، قائلاً بأن «بعض الانفعالات حقيرة وليست جليلة كالشفقة والحزن والخوف»، في إشارة واضحة إلى نظرية التطهير الأسطورية التي تنص على أن الخوف والشفقة يؤديان إلى حالة جديدة عند النظارة تتسم بالحبور والسكينة والهدوء إثر مشاهدتهم لمأساة جيدة الحبك والإخراج هي التطهير Catharsis.

«أما إذا كان سيسليس يعتقد بأن الانفعالات لا دور لها في السمو فهو مُخطِئ مرة أخرى لأن لا شيء يسهم في جزالة الأسلوب وعظمته مثل الانفعالات النبيلة في المكان الملائم والتي تخرج إلى السطح باندفاع هائل وتضفي إلهاماً سماوياً على مفردات الخطيب».

5– الأفكار النبيلة والانفعالات الرفيعة (الفصل التاسع – الفصل الخامس عشر): يعتقد المؤلف بأن أهم عنصر من عناصر الجلال

أو السمو هو نبل الروح، رغم أنها هبة يُجبل عليها المرء ولا تكتسب. وهنا يذكرنا إلى أنه قد أشار في كتاب آخر إلى أن الجلال ما هو إلا صدى للفكر النبيل، وهذا يعني أن الإنسان البليغ ينبغي أن يتمتع بفكر نبيل لا تشوبه الضعة أو الصغّار، لأنه يتعذر على الإنسان الذي يعيش طوال حياته في العبودية والضعف أن ينتج شيئاً سامياً أو ما يستحق الشهرة. ومن خلال مناقشة المؤلف للأمثلة العديدة التي يقدمها، يتضح لنا أن الجلال سمة من سمات الذهن والشخصية، ولكن ذلك لا يكفي لوحده لأن مصدر الجلال أو السمو يكمن في اختيار العناصر اختياراً متقناً وترتيبها ترتيباً بحيث تصبح مخلوقاً واحداً، إن جاز التعبير .

ويعالج لونجين في هذا الموضع الإطناب باعتباره سرداً للتفاصيل والموضوعات، ثم يعرّج على مقارنة بين أفلاطون وديموسثينس وكذلك عن دور المحاكاة في الجلال أو السمو، ثم دور المجاز في إضفاء الحيوية على الوصف.ويميز لونجين بين نوعين من المجازات وهما المجازات الشعرية والبلاغية. وهنا لابد لنا من الإشارة إلى أن الجزء الخاص بالانفعالات لا وجود له في الكتاب، وهو النقص نفسه الذي أشار إليه لونجين في معرض انتقاده للناقد سيسليس. إذن هل كانت المعالجة ضمن الصفحات الناقصة التي تشكل الفجوات المبثوثة في ثنايا

المخطوطة؟ على الأرجح إن الفجوة الكبيرة في الفصل التاسع والتي تلي الحديث عن الأفكار العظيمة تعالج الانفعالات الرفيعة، رغم أن لونجين يذكر في آخر جملة ترد في الكتاب إنه سبق له وأن صنف كتاباً مستقلاً عن الانفعالات، وهذا يعني أن العنصر الثاني من عناصر السمو لا يُعالج في الكتاب.

6- المصدر الثالث للجلال: المجازات والمحسنات البديعية (الفصل السادس عشر – الفصل التاسع والعشرين): وهنا يعدد لونجين بعض المحسنات البديعية والبلاغية ويذكر دورها في السمو، ولكنه يحذر في الوقت عينة من أن الاستخدام المفرط للمحسنات والمجاز يثير الشك ويعطي الانطباع بأن ثمة دسائس وأحاييل ومزالق في الكلام، وتنطبق هذه الحالة عندما يكون الخطاب موجهاً إلى حاكم ذي سلطة مطلقة وتنطبق أكثر عن التحدث إلى الطغاة أو الملوك أو الأشخاص في المناصب العليا، لذا فإن أفضل المجازات والمحسنات البلاغية وأبعدها تأثيراً تلك التي تكون مخفية وغير ظاهرة. ويقول لونجين في موضع آخر (الفصل الثاني والعشرين) بأن الفن يصل درجة الكمال عندما يبدو شبيهاً بالطبيعة، وكذلك الطبيعة فإنها أجمل ما تكون عندما تخفي فنونها، ثم يبدأ لونجين بسرد مجموعة من المحسنات البديعية والأساليب البلاغية التي تؤدي إلى السمو كالقسم، وحذف أدوات التوصيل، والأسئلة والأجوبة،

وحروف العطف، وأسلوب التقديم والتأخير، واستخدام المفرد عوضاً عن الجمع، أو الجمع عوضاً عن المفرد ... إلخ.

7- المفردات النبيلة (الفصل الثلاثون – الثامن والثلاثين) إن الفكر والمفردات مترابطان ومتداخلان، فاختيار المفردات اختياراً صحيحاً يعد مصدراً مهماً من مصادر سحر السامعين وخلب لبهم، وهو ما يستغله البلغاء والخطباء على نحو متكرر. ولكن ينبغي ألاّ تستخدم المفردات الرفيعة للتعبير عن موضوعات بسيطة أو ضعيفة حيث إن ذلك سيشبه وضع قناع تراجيدي عظيم الحجم على وجه طفل صغير ولكن في بعض الأحيان، قد يكون للمفردات العادية أو اليومية تأثير فعال إذا استخدمت بروية وذلك بسبب إلفتها التي تؤدي إلى الإقناع بسهولة. وينتقد لونجين سيسليس على تحديد عدد المجازات التي ينبغي للخطيب أن يستخدمها في القطعة الواحدة بما لا يزيد عن اثنين أو ثلاثة، ويعتقد بأن الصواب هو أن نتبع رأي ديموستينس في أن تترك للمرء حرية تقدير عدد المجازات . وهنا يحذر لونجين من الإسراف في استخدامها قائلاً بأنها كبقية المحسنات البلاغية ينبغي توظيفها بحذر وروية، ثم ينتقد حتى أفلاطون على مبالغته في استخدام المجاز لأن حماسته تجرفه بعيداً ويكاد يستحوذ على فكره جنون لغوي يدفعه إلى استخدام مجازات قاسية وخشنة وغير ملائمة في بعض الأحيان.

وفي الفصل الثالث والثلاثين هناك استطراد حيث يتوقف لونجين عند الموضوع الذي أثاره سابقاً حول أفلاطون والأخطاء التي وقع فيها، ثم يطرح السؤال الآتي: مَنْ الأفضل: الكاتب الصحيح السليم بدون أخطاء والمتوسط الجودة أم الكاتب العظيم الذي يرتكب أخطاء وهنات قليلة؟ وبدو ن تردد يحسم لونجين الأمر بقوله: إن العبقرية لا تتمتع بالكمال قط، وإن الدقة والضبط المتناهيين يؤديان إلى السطحية والتفاهة، في حين أن العظمة ستهمل حتماً شيئاً ما، حالها في ذلك حال من يمتلك ثروة طائلة.

أما حديث لونجين عن التشبيه في الفصل السابع والثلاثين فإننا لا نمتلك منه غير نصف جملة والبقية ضائعة وحينما نعود إلى المخطوطة فإن الحديث يعالج موضوعاً آخر وهو الغلو، وفيه يعطي لونجين أمثلة عن الغلو غير الموفق ويكرر تحذيره من أن الغلو المبالغ فيه يؤدي إلى السخف، وإنه ينبغي عدم المبالغة في استخدامه، كبقية المحسنات البلاغية.

8- المصدر الخامس للجلال: ترتيب المفردات والإيقاع والأصوات (الفصل التاسع والثلاثون - الفصل الثاني والأربعين): يخبرنا لونجين في الجملة الأولى من الفصل التاسع والثلاثين بأنه لن يبسط الكلام في هذا الموضع عن ترتيب المفردات في الجملة لأنه سبق له وأن ألف كتابين عن هذا الموضوع ويقول: بأني

في هذا الموضع يتعين عليّ أن أبسط الحقيقة الواضحة وهي أن الناس تجد في الترتيب المتناسق للأصوات ليس فقط إسلوباً طبيعياً للإقناع والإمتاع ولكن أيضاً وسيلة رائعة من وسائل العظمة والانفعال ألا يُشرِبُ الناي نفس سامعه بانفعالات تبدو وكأنها تنقله بعيداً إلى عالم من الجنون اللذيذ؟.

9- المفردات السوقية (الفصل الثالث والأربعون): هنا يعالج لونجين عاملاً آخر من العوامل التي تؤدي إلى إفساد السمو وإضعافه وهو إن استخدام المفردات السوقية يشوّه الفقرات ذات الأسلوب العظيم تشويهاً فظيعاً. ويقتبس لونجين هنا وصفاً للعاصفة عند هيرودتس ويقول بأنه رائع من حيث المحتوى، ولكن الوصف يحتوي تفاصيل تقلل من عظمة الموضوع ومن ثم تؤدي إلى سفاهته،. ثم يناقش بعد ذلك كيف أن الكاتب ثيوبومبس أعطى وصفاً بديعاً لنزول ملك الفرس في مصر، ولكن ما يعيب ذلك الوصف هو استخدام بعض المفردات التافهة والوضيعة. ثم ينتهي الفصل بملاحظات عامة خلاصتها أن المرء ينبغي ألا يلجأ إلى المفردات السوقية والخشنة إلا إذا اضطر إلى ذلك اضطراراً، بل ينبغي استخدام مفردات تلائم رفعة الموضوع وعظمته، ويقلد الطبيعة في ذلك التي لم تعرض على الأعيان عورة المرء وإنما أخفتها عن العيون قدر الإمكان.

10–الخاتمة: وهنا يدور حديث أو محاورة بين لونجين وأحد الفلاسفة حول سبب انحطاط البلاغة في هذا العصر. وينتهي الفصل بفجوة أخيرة يتعذر تقدير حجمها أو عدد أسطرها وبها ينتهي الكتاب.

ويشكل هذا الفصل أهمية كبرى للنقاد والمترجمين الذين يؤمنون بأن المؤلف ليس لونجين بل شخص آخر، لأن انحطاط البلاغة كان موضوعاً شائعاً في القرن الأول بعد الميلاد، في حين أنه لم يعد كذلك في القرن الثالث، وحتى أن الناقد والمترجم المشهور دونالد رسل في مقدمته لأحدث ترجمة لمخطوطة «في الجلال» يعد الحديث عن انحطاط البلاغة الحجة الوحيدة ضد كون لونجين مؤلف الكتاب، رغم أنه في موضوع آخر يُفَنّد هذا الزعم بحجة مضادة مفادها أن بعض الموضوعات شغلت الإغريق والرومان ردحاً طويلاً من الزمن وأنهم كانوا يعودون إليها رغم انقضاء فترة قد تبلغ مئات السنين، ويضرب مثلاً لتلك الظاهرة بخصومات ومحاججات بلوطارخ مع السفسطائيين التي كانت متأججة حتى بعد انقضاء أكثر من أربعمائة سنة!(13) . ومن أبرز الباحثين في حقل الدراسات الكلاسيكية الذين يؤمنون بأن لونجين هو مؤلف في الجلال المترجم والناقد الكندي ج. م. غروب (والذي بسطنا أفكاره في الجزء الأول من هذه المقدمة) الذي يناقش هذه الإشكالية في مقدمته لترجمة الكتاب قائلاً:

«لقد جرت العادة في أيامنا هذه أن يؤرخ لكتاب في الكتابة

العظيمة في القرن الأول بعد الميلاد. وهناك حجتان لصالح هذا التاريخ ولكن كليهما غير مقنع: الأولى أن مؤلفنا إنما كان يرد على سيسليس الكلكتي الذي نعرف أنه عاش في روما في القرن الأول بعد الميلاد؛ والحجة الثانية أن انحطاط البلاغة، وهو موضوع الفصل الأخير، كان محور نقاش محموم في القرن الأول الميلادي . ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى أن أعمال سيسليس كانت من عيون النقد، وهو الناقد نفسه الذي يقوم بلوطارخ بتوجيه اللوم إليه (وفي حدود عام 100 بعد الميلاد) لطيشه في مناقشة أسلوب كل من الخطيب اللامع ديموسثينس والخطيب والفيلسوف شيشرو . ومن الواضح أن تلك المكتبة المتنقلة، مثل لونجين قد درس ذلك الكتاب بعد مائة وخمسين عاماً من ذيوع أعمال سيسليس، وإن الموضوع لحيويته حفز لونجين للكتابة عنه، ولم يكن هذا أمراً غريباً، فقد اهتم النقاد والباحثون وانشغلوا بالشرح والتحقيق والتعليق على أعمال الناقد هيروموجينوس (القرن الثاني للميلاد) قروناً عديدة، ولا نزال نمتلك الكثير من تلك الشروحات والتعليقات إلى يومنا هذا»(14).

وللتدليل على أهمية حجة هذا الناقد يتعين علينا أن نشير إلى أن باحثين معاصرين قد ألفا كتاباً مكرساً لتحديد تاريخ في الجلال، ويقولان فيه بأن غروب يمثل شريحة من الباحثين اللامعين التي تشذّ عن البقية وتخالف الرأي السائد بأن المؤلف هو شخص آخر عاش في القرن الأول(15).

ولا يسع المرء أمام هذا الفيض من الحجج والحجج المضادة إلا أن يكرر كلام الناقد جورج سانتسبري في الجزء الأول من سفره الكبير «تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوربا» الذي طبع في بداية القرن العشرين (1901) بأنه لا توجد على الإطلاق أية حجة تدحض أن يكون لونجين هو مؤلف الكتاب لأن كل ما هنالك هو مجرد ادعاءات ومزاعم ليست لها أية قيمة أو وزن إلا من حيث كونها محض آراء شخصية(16).

أما الحجج التي نسوقها اليوم فهي تضيف دليلاً جديداً على أن مؤلف الكتاب قد يكون هو الشخصية التاريخية المعروفة، وأن هذا الدليل تاريخي ونصي ينبع من تحليل محتويات المخطوطة، ومقاربتها لبعض الحقائق التي تكشف عنها الدراسة المقارنة، وخصوصاً شذوذ صاحبنا عن جميع النقاد والإغريق والرومان في اهتمامه بالانفعال الذي يولده الأدب وكذلك في تعلقه بالبيت الواحد واهتمامه به اهتماماً مفرطاً يجعله يقترب من روحية الشعر العربي. وسترد معالجة هذا الموضوع في موضع آخر من هذا الكتاب.

مكانة «في الجلال» في النقد الأوروبي:

لم يكن «في الجلال» كتاباً معروفاً في عصر النهضة، ولكن بحلول نهايات القرن السادس عشر كانت هناك ثلاث طبعات وترجمات له إلى اللغتين اللاتينية والإيطالية. فالطبعات الثلاث كانت لروبرتيلو Robertello التي ظهرت في بازل (1554)، وفي السنة التالية أصدر بولس مانوتيس Paulus Manutius طبعة جديدة في مدينة البندقية (1555)، ثم ظهرت الترجمة إلى اللاتينية عام 1566 في جنيف، وفي عام 1612 ظهرت الطبعة الرابعة في چنيف أيضاً(17) وظهرت الترجمة الإيطالية عام 1575. أما الترجمة الإنجليزية فقد ظهرت عام 1652، في حين أن أول ترجمة فرنسية تأخرت حتى عام 1674 وكانت للناقد الشهير بوالو Boileau (1636–1711) وأحدثت دوياً كبيراً، حتى أن اسم لونجين أصبح شائعاً على لسان المثقفين والمتأدبين آنذاك.

وربما تعود تلك الشهرة إلى سببين رئيسيين: أولهما، سيرة حياة لونجين وعبقريته وارتباطه ببلاط الزباء ونهايته المأساوية على يد أورليان، حيث أصبح عند الناس نموذجاً للبطل الذي قدم حياته ثمناً لأفكاره ومثله، أما السبب الثاني، فهو أن بوالو كان قد تزعم الحركة النقدية في فرنسا المعروفة باسم الكلاسيكية المحدثة Neo-Classicism والتي كانت تؤكد على محاكاة الكتاب الأغريق والرومان والالتزام باللياقة وأعراف التأليف الأدبي، وباتباع قواعد وأصول محددة للنظم

والكتابة، وكان بوالو قد ألف واحداً من أشهر كتب النقد الأدبي في العالم آنذاك وهو «فن الشعر» (1674) الذي صاغه شعراً وضمنه قواعد الكتابة الناجحة بدءاً من كيفية اختيار الموضوع وانتهاءً بكيفية إنهاء الجملة وموضع الفاصلة في الكلام. وهذا الكتاب يلخص أسس الكلاسيكية المحدثة وأفكارها وإنجازاتها، ولا تعد لهذا الكتاب اليوم أية أهمية على الإطلاق إلا من حيث التاريخ الأدبي بوصفه يؤرخ لهموم عصر انتهى وولى وانتهت معه مثله الأدبية وأفكاره النقدية. وقد توافق نشر ترجمة «في الجلال» مع كتاب فن الشعر لبوالو في السنة ذاتها (1674)، ولكن يبدو أن بوالو كان يعمل على الترجمة منذ أمد بعيد، حيث إن بعضاً من تعبيرات لونجين قد تسللت إلى مفرداته ومجازاته في كتاب فن الشعر. ولابد أن شهرة بوالو الواسعة كناقد ومنظرٍّ ساعدت في انتشار كتاب لونجين وهيأت الأذهان لقبول أفكاره، أو على الأقل بعضاً منها. فالكلاسيكية المحدثة رغم احترامها للعبقرية والحدس ولتلك العناصر الغامضة في النص الأدبي التي لا تخضع للمنطق أو التحليل (ما اصطلح الفرنسيون على تسميته بـ «Je ne sai quoi»)، إلا أنها ضربت صفحاً عن هذه العناصر (كما يفعل بوالو) لأنها غير قابلة للتعليم والتدريس، فكيف تُعلّم أمرءاً أن يكون مبدعاً أو عبقرياً؟ وقد اختزل بوالو الكثير من أفكار لونجين واهتم بتلك النواحي والجوانب من الكتاب التي يمكن أن توضع موضع التطبيق من خلال صياغتها وإفراغها في قالب من القواعد

والأصول والإرشادات المحددة والواضحة، ورغم أن لونجين يؤكد على أن العنصرين الأولين من عناصر الجلال أو السمو (وهما القدرة على تكوين الأفكار العظيمة والعواطف الجامحة) فطريان وسليقيان لا يمكن تعليمهما وأن العناصر الثلاثة الأخيرة هي ما يمكن تدريسه، إلا أن الكلاسيكية المحدثة تعلقت بالنواحي التعليمية والتدريسية فيه واختزلت الكتاب إلى مجرد سلسلة من الإرشادات والتعليمات والنصائح، ولابد بأن هذا كان تطوراً غير سليم للكتاب، ولكن عبقرية المبدعين تستعصي على عصر بعينه أن يفهمها ويحتويها كاملةً، فهل هناك عصر استوعب أمرأ القيس أو المتنبي أو المعري أو شكسبير أو دانتي استيعاباً تاماً؟ إن كل عصر يعثر على صورته واهتماماته ومثله عند شاعر أو كاتب معين، ثم يختزل ذلك الكاتب إلى تلك الهموم بعينها ويقصي في الوقت نفسه تلك العناصر في العمل الأدبي التي لا تتوافق معه أو مع مزاجه أو حسه الأدبي أو توجهه الفكري، وهو ما حدث مع لونجين وكتابه في عصر الكلاسيكية المحدثة حيث تضخمت عند الناس بعض أفكار الكتاب وأهملت الأفكار الأخرى.

وقد أدت ترجمة بوالو إلى ذيوع شهرة كتاب «في الجلال» ومؤلفه، وسرعان ما التقطه الإنجليز (الذين كانوا ينظرون إلى ريادة فرنسا الأدبية بإعجاب) وجعلوا مفرداته وأفكاره جزءاً من المعجم النقدي الإنجليزي آنذاك، وأصبحت مفردة الجلال موضع بحث نقدي وجمالي وفلسفي غزير، ومن جملة الموضوعات التي لاقت

القبول والاستحسان عند الإنجليز هي بعض النصائح التي أسداها لونجين لتلميذه أو صديقه حول بعض المجازات التي قد تؤدي إلى رفعة النظم وسموه، وتحذيراته الكثيرة من الهبوط بالكلام إلى مستوى السوقية والفجاجة، علاوة على مناداته بمحاكاة القدامى لكي يتعلم الناشئة أصول الكتابة وأسسها، وتحولت هذه النصائح إلى قواعد مقدسة لا يمكن لكاتب أو ناقد أن يحيد عنها، وسرعان ما ارتبط اسم لونجين بتلك القواعد والأصول حتى أصبحت صنواً له ومرادفة لاسمه. ومن سخريات القدر أن الثورة الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي ازدرت لونجين واعتبرته بطل الكلاسيكية المحدثة وطرحته جانباً وأهملته، رغم أن أفكاره ومثله هي أفكار الرومانتيكيين ومثلهم، فلم يهتم كاتب قديم أو معاصر بشخصية الشاعر مثلما اهتم بها لونجين، وهو الموضوع الذي شغل بال الرومانتيكيين وكان من أهم اهتماماتهم، علاوة على أن لونجين كان يؤكد على الإلهام وغلبة العاطفة على العقل واللياقة الأدبية، وهي المبادئ نفسها التي نادت بها الرومانتيكية، أما العامل الأهم والأخطر فهو أن دعوى لونجين الكبرى هي الاهتمام بتلك النصوص التي تنقل السامع أو القارئ بسبب لذتها وبهجتها إلى عوالم أخرى ويكون تأثيرها صاعقاً ومفاجئاً وهائلاً. وهي الفكرة التي ارتبطت عند الرومانتيكيين بالشاعر الملهم. علاوة على كل ذلك فإن إلحاح لونجين على البيت الواحد واهتمامه بتأثيره على السامع عوضاً عن الأبيات الكثيرة والأعمال الكبيرة

أدى إلى اهتمام الرومانتيكيين بالقصيدة الغنائية Lyric اهتماماً كبيراً، واعتبارها المثل الأعلى للتعبير الأدبي المؤثر.

ومن أكثر مناقشات لونجين اقتباساً إشارته في الفصل التاسع من الكتاب إلى سفر التكوين في الإنجيل حيث يقول «إن مشرع اليهود، وهو لم يكن إنساناً عادياً عبّر عن تلك القوة بوضوح بعد أن كرّس مكانة كبرى للقدرة الإلهية في بداية قوانينه: وقال الرب ماذا؟ ليكن هناك النور، فكان النور، وليكن هناك البر، فكان هناك البر...».

وقد أدى هذا الاستشهاد بالإنجيل إلى شيوع ما اصطلح عليه بـ «البساطة النبيلة»، أيّ أن الكلام السهل الذي لا تكثر فيه المحسنات البلاغية والبديعية قد يكون نبيلاً، ونبهت تلك الفقرة النقاد إلى أن الإنجيل يمكن أيضاً أن يقرأ على أنه نص لغوي ويصلح موضوعاً للنقد الأدبي، وهي نزعة يمكن أن يؤرّخ لبدايتها أواسط القرن الثامن عشر حتى أصبح في يومنا هذا الإنجيل بوصفه أدباً موضوعاً دراسياً عادياً يقدم في معظم الجامعات الغربية.

أما في القرن التاسع عشر، فقد أُهمل لونجين في النقد الأدبي إهمالاً يكاد يكون تاماً، لأن الأحداث السياسية والفكرية في القرن التاسع عشر وسمت ذلك العصر بسمات جعلته لا يرحب بأفكار لونجين في انفتاحها على العبقرية واهتمامها بالفردية، علاوة على أن لونجين لم يكن يثير تلك المجادلات والمساجلات التي ارتبطت باسمه في بداية ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية، وهنا ربما نستطيع

أن نضيف سبباً آخر لعزوف الناس عن لونجين في تلك الفترة، وهو أن أفكاره بسبب كثيرة مناقشتها وتردادها أصبحت مألوفة وجزءاً من المفردات اليومية للمثقفين، علاوة على أن النَفَس الثوري وروح التمرد على القيم والممارسات الأدبية السائدة آنذاك والتي ارتبطت بالكتاب عند ظهوره أصبحت من بديهيات الأمور عند النقاد.

ولكن في الدراسات الكلاسيكية كانت مشكلة المؤلف الحقيقي قد بدأت بالظهور، حيث اكتشف الباحث الإيطالي أماتي Amati في عام 1808 مخطوطة جديدة تحتوي اسم المؤلف على أنه دايونيسيس أو لونجين، واجتاحت عاصفة الشك الباحثين في الدراسات الكلاسيكية منذ ذلك الوقت وحتى اليوم، ولا يزال الباحثون يناقشون وينقبون ويقاربون بين المجازات والجمل، وطولها وقصرها، والمفاهيم والمفردات الشائعة عند نقاد القرن الأول للميلاد والثالث لعلهم يعثرون على هوية المؤلف الحقيقية. ويقول الناقد الكبير جورج سانتسبري بأن القرن التاسع عشر امتاز بجنونه في إثبات كل كتاب قد كتبه مؤلف آخر وينحي باللائمة على من يضيعون وقتهم في موضوع لا طائل تحته. وما أصدق كلامه على ما يجري اليوم رغم مرور ما يقرب من قرن كامل على نشر كتابه. والحقيقة أن معظم الباحثين في حقل الدراسات الكلاسيكية مهتمون بإثبات عدم ربط اسم لونجين بالكتاب ويسوقون حججاً واهية لإثبات دعواهم، كما مر ذكره.

أما في القرن العشرين فقد ازداد الاهتمام بلونجين وكتابه لسببين: الأول هو الدراسات الكلاسيكية، والثاني هو النقد الأدبي. فشغف الباحثين في هذا القرن بالتنقيب عن المؤلف الأصلي والبحث عنه بلغ حداً جعل اسم لونجين مشهوراً حتى لمن له اهتمام هامشي بالموضوع، وثانيهما أن النقد الأدبي وتاريخه أصبحا من الموضوعات الراسخة في الجامعات الغربية. ويحتل الكتاب مكانه متميزة عند مؤرخي النقد لأنه عمل شاذ بالقياس إلى التراث الفكري لليونان والرومان، فهو لا يشبه أي كتاب نعرفه من حيث الأفكار والطرح والسمات العامة للمناقشة، ومكانته في النقد الأدبي لا يدانيها إلا كتاب أرسطو «فن الشعر»، ولكن الاثنين يمثلان النقيضين اللذين لا يلتقيان، فكتاب أرسطو يقوم على منهج واضح وصارم وتحليله جاف، ومتأنٍ وموضوعي، في حين أن كتاب لونجين مبني على المقارنة وتبجيل الانفعال والاهتمام بالجزئية. فأرسطو يدرس المأساة ككل وكوحدة واحدة في حين أن لونجين يطربه البيت الواحد ويشعر بلذة الجملة، فهو في نزعته الرومانتيكية وشغفه بالانفعالات وبالعبقرية والتفرد يسبق عصره بأكثر من ألف وخمسمائة عام!

الأفلاطونية المحدثة:

وهي الفلسفة التي استحدثها أفلوطين (205 – 270م) وحاول فيها أن يطوّر آراء الفيلسوف أفلاطون ومفاهيمه، وخصوصاً ما يتعلق منها بفكرة أن الواقع مستمد من شيء فريد يسمى الواحد أو الخير، ويسمو على الوجود، وغير قابل للإدراك. ويعد أفلوطين أشهر فيلسوف في القرن الثالث الميلادي، ويحتل مرتبة استثنائية في الفكر اليوناني، وهو زعيم الأفلاطونية المحدثة. فقد ولد وعاش في مصر في مدينة ليقوبوليس، وقضى فترة شبابه في الإسكندرية حتى بلغ الأربعين، ثم رحل عنها بعد ذلك إلى روما وأصبح من أشهر أعلامها حتى وفاته. واتسمت أفكاره بسمات شرقية لا يمكن نكرانها، وكان اهتمامه ينصب على دراسة النفس وخلودها وجوهرها، وهبوط النفس إلى الجسم، والواحد والفضائل،... إلخ. وعندما استقر في روما، بدأ يعالج الموضوعات التي تهم الفلسفة الغربية كالعقل والوجود ومشكلة الإرادة الحرة والعالم.

ويمكن اختصار فلسفته بالبحث عن الوحدة أو محاولة فهم تلك الوحدة من خلال فهم الظواهر المتنوعة، ومن الناحية الصوفية يمكن النظر إلى فلسفته على أنها محاولة صعود النفس من خلال ظواهر العالم المحسوس إلى المطلق. ويصبح العالم عند أفلوطين نوعاً من الفيض التدريجي للذات الإلهية التي تنبع من الواحد أو المطلق دون أن ينقص

منها شيءٌ (19).

وقد حاول بعض الفلاسفة من تلاميذ أفلوطين أن يطوروا أفكار أفلاطون بحيث تلاقي أفكار أرسطو، ولكن هناك شبه اتفاق بين الدارسين أن هؤلاء الفلاسفة أساءافهم أفلاطون، وبحلول القرن الخامس تكونت مدرستان للأفلاطونية المحدثة، إحداهما في الإسكندرية وقد تنصّرت فيما بعد، أما الثانية فكان مركزها في أثينا وقد أغلقت في عام 529م لأنها كانت مركزاً وثنياً، ولابد من الإشارة إلى أن الأفلاطونية المحدثة كانت تنافس المسيحية وتعرض نفسها ديانة بديلة عنها، وربما يفسر هذا اهتمامها الشديد بالتصوف وبالنواحي الروحية، وكذلك العداء الواضح الذي أبداه هؤلاء الفلاسفة للمسيحية، ومن أشهر اتباع أفلوطين الفيلسوفان فورفرويس (بور فري) Porphyry (232–304)—وأيامبلقوس (270–330) Iamblichus وكلاهما من أصل عربي، أو على الأقل نحن متأكدون من أن أيامبلقوس عربي لاشك في أصله، أما فورفريوس فهو تلميذ لونجين، ودرس البلاغة على يديه في أثينا ثم سافر إلى روما، وأصبح تلميذاً لأفلوطين، ويبدو أن اسمه العربي كان «مالك» (20). وهذا ينبغي أن يجعلنا نعيد النظر في الأفلاطونية المحدثة، فإن كان اثنان من أنشط دعاتها من أصول عربية وأن مالكاً أو فورفريوس (قبل أن يكتسب الاسم اليوناني) كان تلميذاً مقرباً إلى كل من لونجين وأفلوطين، فلابد أن تجد الأفلاطونية المحدثة طريقها إلى تفكير لونجين، علاوة على ذلك، فقد كشف

المؤرخ المعروف بورسوك G. W. Bowersock النقـاب عـن وجـود ثـلاثة فلاسفـة سفسطائيين من أصول عربية مقنعين باسماء يونانية وهم Heliodorus, Callinicus, Genethlius (21) ويهمـنا في هـذا الصدد أن ثانيهما Callinicus كتب أطروحة في البلاغة قدمها إلى حاكم الجزيرة العربية وجدت طريقها فيما بعد إلى الزباء مع تاريخ لمدينة الإسكندرية، كما أنه يعرف عن الزباء تشجيعها للفيلسوف أميليوس Amelius لكي يبني مدرسة للأفلاطونية المحدثة في أباميا Apamea، وهذا يعني أن تلك المدرسة الفلسفية كانت تحيط بلونجين من كل حدب وصوب، لا بل يمكننا التكهن باحتمال أنه كان السبب في نشرها في مملكة تدمر نظراً لسلطته الواسعة في بلاط الزباء، علاوة على صداقته الحميمة لأفلوطين الذي دأب على القول بأن «لونجين كان دوماً أقرب إلى فقيه في اللغة منه إلى الفيلسوف».(22)

وسنحاول أن نتلمس بعضاً من أفكار الأفلاطونية المحدثة عند لونجين لكي تكتمل الصورة عنه من خلال المعلومات التاريخية والوقائع المتوفرة عنه، وكذلك من خلال كتاب «في الجلال» وبذلك تكون المعالجة خارجية وداخلية، أو تاريخية ونصية، ولكن لابد أن نقدم عرضاً سريعاً لأفكار أفلاطون عن الشعر والشعراء ثم نقارنها بأفكار الأفلاطونية المحدثة لنتعرف على ما طرأ على تلك الأفكار من تغييرات وتحويرات وتشويهات.

تنحصر أهم أفكار أفلاطون عن الشعر والشعراء في محاورات

«أيون» وكتاب «الجمهورية»، علاوة على بعض الأفكار المبثوثة في بعض المحاورات هنا وهناك. وقد كان أفلاطون في شبابه شاعراً واعداً يتمتع بذائقة فنية فريدة، لكنه بعد إعدام أستاذه سقراط انقلب على الشعر والشعراء وهاجمهم تربوياً وفلسفياً ومعرفياً وسياسياً. وقد اتهم الشعراء بالعجز عن فهم الإبداع، وبقلة المعطيات والمعلومات المتوفرة لديهم عن بضاعتهم (الشعر)، لذا أقصاهم عن جمهوريته أو مدينته الفاضلة، فضلاً عن أن الإلهام عند أفلاطون يتساوى مع الجنون أو المس الذي يجرد صاحبه من القدرة على التمييز والإدراك، لذا فإن الشاعر لا يمتلك زمام نفسه، ويقول أفلاطون بأن الشاعر إنسان عادي، ولكن حالما يتملكه أو يتلبسه الإلهام فإنه يفقد حواسه ويتبلد العقل عنده، وتتولى إحدى المُلهمات Muse تلقينه تلك المفردات الجميلة والمجازات الرائعة، وهكذا يتعلق الشاعر بملهمته كما تتعلق قطعة الحديد بالمغناطيس، وعندما يقوم راويته بإنشاد شعره يتعلق هو أيضاً به كالمغناطيس، وعندما يسمع الجمهور ذلك الشعر يتعلق هو أيضاً.

وجوهر اعتراض أفلاطون على الشعر أنه لا ينطلق من معرفة بفن الشعر ولكنه مس وجنون، ورغم أن ذلك المس مصدره الآلهة، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر البتة، فقيمة الشعر تنبع من أن الشاعر يتكلم فيه عن أشياء لا يفقه عنها شيئاً. فعندما يتحدث الشاعر عن الطاولة أو الكرسي أو القوس فإنه لا يتحدث عن علم، في حين أن كل من يعمل

بصناعة الطاولات والكراسي والأقواس يتحدث عن معرفة وعلم وفن، ولو اقتصر ضرر الشاعر على عدم المعرفة لهان الأمر، ولكن المعضلة الكبرى أن تأثيره ينتشر بعيداً، ويتعلق الناس به، وقد اكتشف أفلاطون بفكره النفاذ وعقليته الثاقبة، كما سيكتشف طغاة العالم على مرّ العصور، أن للشعر سحراً لا يقاوم وقدرته على التغيير تهدد أباطرة العالم وعروشهم. فإذا أردنا مواطنين مطيعين مسيرين بدون إرادة ويوافقون على كل ما يصدر عن الحاكم ولا يتجرأوا أن يقولوا لا فعلينا أن نبعد هؤلاء المواطنين عن الشعر والشعراء، وإذا ثبت أن الشعراء غير أهل للثقة فمن الأولى أن يكون نتاجهم كذلك. وهكذا يثبت أفلاطون من خلال نظامه المعرفي أن الشاعر جاهل بمادته ولا يفهم بضاعته ولا يدرك كنهها، وأن خطره في تجهيل الناس عن طريق الإلهام لا يساويه أيّ خطر آخر، فالكل سيفقد عقله وقدرته على التمييز والإدراك.

أما في «الجمهورية» فإن أفلاطون يتعامل مع الشعراء من خلال نظامه الفلسفي القائل بأن الواقع لا يكمن في الأشياء المادية المحيطة بنا، وإنما في عالم المثل Ideas، فهناك مثال السرير الحقيقي الذي لا يتغير، فالنجار يصنع أشكالاً مختلفة من ذلك السرير تقليداً أو محاكاة للمثال، فالنجار يقع على بعد خطوة من عالم المثل؛ أما الشعر فإنه يحاكي سرير النجار ويقلده ولكن نتاجه يبتعد عن عالم المثل خطوتين، لذا لا يعوّل عليه ولا يمكن الثقة به، وحسب رأي أفلاطون فإن الشعر

ناقص يتزوج من ناقصة ويلد مخلوقاً ناقصاً أيضاً.

أما من الناحية الأخلاقية فإن الشاعر في وضع لا يحسد عليه أيضاً، لأنه إما أن يصور الآلهة تصويراً سيئاً (حيث تقوم بأفعال لا أخلاقية) أو إنها تخرق الاتفاقات وتبث الشقاق والشر بين الناس. ومثال ذلك هو أن شاعر اليونان الأكبر هوميروس يكذب على الإلهة ومن ثم يعطي نموذجاً سيئاً عنها، وعلينا أن نسن القوانين التي تمنع الشاعر من أن يقول بأن الآلهة ترتكب أفعالاً سيئة أو شريرة. ولهذه الأسباب جميعاً ينبغي للمواطن أن يبتعد عن الشعر ابتعاداً تاماً لكي لا تفسد أخلاقه ويتشوش عقله.

وعندما يفكر أفلاطون في مدينته الفاضلة، فإنه لا يرى دوراً للشعر والشعراء فيها حيث لاعلاقة للمواطنة الصالحة بأيّ منهما، فالشعر يتحدث عن الأبطال في لحظات ضعفهم، والقضاة وهم يقبضون الرشاوى، ويصور أفعالاً شريرة عن الحكام والقادة والجنود والتي ينبغي ألاّ نعتبرها ممكنة، ولكن علينا – على العكس من ذلك – أن نعلّم الشباب أن الموت في سبيل الوطن شرف، وأن الحياة الأخرى أعذب وأجمل من الحياة الدنيا (لا كما يفعل الشعراء بتصوير عالم الآخرة والأموات بأنه عالم رهيب ومخيف وكريه) وعلينا ألاّ ننسى أن الشعراء لا يكلّون ولا يملون من التحدث عن موضوعات وضيعة مثل الشر والأشرار والنساء والشخوص الحقيرة، بدلاً من التحدث عن موضوعات سامية ورفيعة مثل الأبطال والحكام والأباطرة،

وعوضاً عن تجفيف ينابيع العواطف والانفعالات التي تشكل إحدى معضلات التربية الحقيقية، فإن الشعراء يغذونها بأشعارهم ويسقونها بأغانيهم، ولذا فعندما يصل إلى مدينتنا الفاضلة شاعر من هذا النمط فإننا بعد أن نضع أكليل الغار على رأسه ونمسح جسده بزيت المر [احتراماً له وتبجيلاً] نعلمه بأن لا مكان له عندنا ونرسله إلى مدينة أخرى. وطبعاً لا يذكر أفلاطون أن تلك المعاملة الجيدة للشاعر هي خوفاً منه ومن لسانه السليط الذي قد يفضح المستور ويكشف ما خفي من الأمور.

ولكن أمن المعقول ألاّ تحتوي تلك المدينة الفاضلة على شاعر؟ إن أفلاطون يخبرنا أن الشعراء المسموح لهم بالبقاء هم الشعراء الذين نعدهم في مفهومنا المعاصر من الشعراء المتكسبين والمتملقين الذين يقتاتون على موائد الحكام، والذين يصبحون أبواق دعاية لهم ويعظمون من شأن الحاكم الطاغية ويتزلفون إليه ويحضّون الناس على طاعته ويبررون أخطاءه ويزينون للآخرين حب الدفاع عنه ويجعلونه رمزاً للخير والأرض. وهذا النوع من الشعراء الرسميين يسمح لهم بالبقاء في مدينة أفلاطون لأن لهم دوراً مهماً في توجيه المواطن نحو طاعة القوانين والالتزام بها، وهي النزعة التي تبنتها معظم الكيانات السياسية والديانات بعد أفلاطون ووجدت فيها صدى لأفكارها وتطبيقاً لمفاهيمها، حيث إن الشعر كإبداع يصبح أداة التمرد والتغيير ومن هنا يكتسب خطورته، وأما الشعر الرسمي فهو الذي يرسخ

الوضع الراهن ويدعو إليه ويثبت الحكام في مواقعهم والأباطرة على عروشهم. وخلاصة القول إن الأفلاطونية المحدثة ستهتم بمظهرين من مظاهر الشعر: الأول أن الإلهام الذي ينتقده أفلاطون ويعده خروجاً على العقل وتسفيهاً له هو ما يرتبط بالروح وتجلياتها، والمظهر الثاني أن الشعر الحقيقي هو ليس ذلك النظم الخنوع الذي يحتفي بالوضع الراهن ويرسخ وجوده بل هو ذلك النفس الإلهي الذي ينقل الروح إلى آفاق بعيدة عن الواقع بسبب اللذة المرتبطة بالسمو والجلال.

وهاتان الناحيتان تجذبان لونجين للشعر وتثيران فضوله، ولنذكر القارئ مرة أُخرى أن كتاب «في الجلال» ليس موجهاً أصلاً إلى الناقد الأدبي بل هو موجه إلى الخطيب، أي أنه مُعَدّ للاستماع، وغايته تعليم الخطيب فن الجلال لكي يتلذذ السامع بتلك الجمل والعبارات والأفكار وينتقل إلى آفاق رحبة من الخيال، والهدف ليس الإقناع بل اللذة المجردة من كل نفع.

ومن العسير أن يجد المرء تطابقاً أو تشابهاً بين مفردات أفلوطين الفيلسوف الذي يهيم بالماورائيات ولونجين الذي يتعامل مع البلاغة، فالمعالجة عند الاثنين مختلفة، واللغة تنحو منحىً مغايراً بسبب اختلاف الموضوع والوسيلة والغاية، ولكن التشابه بين الأفكار موجود، وكما يقول أفلوطين في مقالته عن الجمال فإن الجسم يكتسب الجمال عندما يشترك مع العقل الذي يأتي بما هو إلهي، في حين أن لونجين يؤكد على أن أعظم الكتاب قاطبة هو من يسمو فوق البشر باقترابه

من الفكر الإلهي، فالإلهام عند أفلاطون يمثل القوة اللامسؤولة وغير المنضبطة للروح وذلك بسبب غياب هيمنة العقل عند الشاعر أثناء الإلهام، لأن الآلهة تتلبس الشاعر في لحظات الإلهام تلك، وهذا التلبس أو الاستحواذ ينتقل بدوره إلى راوية الشعر ومنه إلى الجمهور، فالكل يفقد عقله وينتقل إلى عالم النشوة الروحية واللذة بعيداً عن العالم اليومي المألوف، وهذه الفكرة تصبح عند لونجين محك الأدب الحقيقي والأصيل، ومعيار الجودة هو قدرة العمل الأدبي على استثارة تلك النشوة الروحية عند السامع (أو القارئ) وليس الإقناع، فالنشوة انفعالية والإقناع عقلي بحت، وكما يقول لونجين في الفصل الأول من كتابه:

«إن اللغة الرفيعة لا تهدف إلى الإقناع بل إلى النشوة. فما ينقلنا بعيداً عن أنفسنا عجباً ودهشة يكون في كل الأزمان وبكل طريقة ممكنة، أكثر تأثيراً مما هو مقنع أو مرضٍ. إن المدى الذي يمكن إقناعنا فيه بشيء ما يكون عادة تحت سيطرتنا، ولكن تلك المقطوعات الجليلة أو السامية لها قوة لا تقاوم وهيمنة كبيرة، وتكون لها الغلبة عند كل سامع. وإذا أحسن توقيت المقطوعة الجليلة فإنها تجرف أمامها كل شيء كالصاعقة، وتكشف عن قوة المتكلم وجبروته كاملاً في لحظة واحدة».

فهنا يوضح لونجين بجلاء أن تأثير الجلال في الأدب لا يتم بالمناقشة أو المحاججة بل بالكشف والإظهار، وموضع العجب فيه ليس العقل

أو المنطق بل اللذة والحبور، ووقعه على الإنسان كوقع الصاعقة على النظر من حيث الاندهاش والتعجب.

ويقسم لونجين مصادر الجلال إلى مصدرين أحدهما الطبع والآخر الصنعة، فالطبع هو القدرة على تكوين الأفكار العظيمة، وهذه الأفكار كما يؤكد لونجين في الفصل الأخير لا تصدر إلا من نفس حرة أبيّة لا تعرف الذل والهوان، فالنفس متى استمرأت العبودية والصَغار تعذر عليها أن تسمو إلى الجلال، وبعبارة أخرى فإن الجلال لا ينبع من نفس وضيعة، وهذا يعني توسعاً أن الجلال سمة من سمات الشخصية المبدعة والتي يشترك فيها العقل والسلوك معاً، ويصبحان كياناً واحداً، أما العنصر الثاني الذي يعتمد على الصنعة أو البلاغة فإنه مكتسب ويتعلمه المرء عن طريق القراءة والمران، ورغم أهمية الجانب التعليمي «في الجلال» إلا أن لونجين يدرك بحسه النقدي المرهف وبذائقته الأدبية الرفيعة أن رد الفعل الطبيعي لمن يروم السمو والجلال هو المبالغة في الجانب التعليمي على حساب الإبداع الذاتي، أو لنقل إن الشخص الذي يفتقر إلى الملكات الطبيعية سيلجأ إلى الصنعة، ولذا نستطيع أن نفهم تأكيد لونجين على أن الفن الحقيقي ينبغي أن يخفي جانب الصنعة أو التعامل بلغة النقد العربي القديم لكي يتحقق السمو، أما حينما تصبح الصنعة أو الفن هي الهدف فإنها تثير الشك والريبة عند السامع. وتحذير لونجين من الإكثار من المحسنات البديعية والبلاغية ينبغي أن ينظر إليه ضمن الإطار الواسع

والأشمل وهو: كيف يكون الكاتب جليلاً وسامياً؟ فلونجين يدرك بأن الكثيرين يطمحون إلى السمو، ولكن القلة فقط هي التي تحرزه، أما الكثرة الباقية فإنها بسبب النقص في العبقرية ستلجأ إلى التعويض عن ذلك بالاعتماد على الصنعة أو الفن. وهو بالضبط ما حصل في النقد الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر حيث فُسّر لونجين على أنه داعية للصنعة والبلاغة، وأهمل النقاد عنده جوانب العبقرية والعفوية والملكات الطبيعية التي لا يمكن أن تفرّغ في قواعد وأصول وقوانين يمكن تعليمها وتلقينها.

ومن سخرية الأقدار أن الثورة الرومانتيكية في الأدب والتي قامت ضد مبادئ الكلاسيكية المحدثة في دعواها لتغليب العقل على الإبداع واهتمامها بالصنعة على حساب الطبع، لم تجد في لونجين مصدر إلهام، رغم أنه أول ناقد دعا إلى العبقرية وإلى البيت الشعري الذي يلهب حماسة المستمع وينقله بعيداً إلى عوالم بعيدة عن نفسه، فهذه الحماسة أو النشوة هي عينها التي تضرب بالعقل عرض الحائط وتهمل دور القواعد والأصول لأنها انفعال خالص لا يشوبه أي عائق فكري، وربما يعزى إهمال الرومانتيكية لشخصية لونجين وأفكاره النقدية والذي سماه أحد الدارسين المحدثين بـ«أول رومانتيكي في التاريخ» (23) إلى التشويه الذي ألحقته الكلاسيكية المحدثة بسمعة لونجين بحيث جعلته الرومانتيكية عدواً لها كعدائها لبقية المثل والأفكار والشخوص المرتبطة بالكلاسيكية المحدثة، رغم

تطابق الأفكار حيناً وتشابهها حيناً آخر، ولكن تاريخ النقد لا يعرف الوسطية والاعتدال، وإنما يقوم على الرفض والإقصاء والثورة على القديم، وكان لونجين هذه المرة ضحية النقاد الذين اختزلوا عبقريته إلى أحادية فهمهم الذي كان جزءاً من مزاج وعقلية العصر الذي عاشوا فيه دون أن يلتفتوا إلى نواحي التميز والتفرد عنده والذي سبقهم إليها بأكثر من ألف وخمسمائة عام!

الملاحظات

1- ديفيد ديتشس، «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق»، ترجمة د. محمد يوسف نجم (بيروت: دار صادر، 7691)، ص 28، وليم ك ويمزات وكلينث بروكس،» النقد الأدبي: تاريخ موجز»، ترجمة د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي (دمشق: مطبعة الجامعة، 3791)، ص 241، ومارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، «النقد: أسس النقد الأدبي الحديث»، ترجمة السيدة هيفاء هاشم (دمشق: مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، (196)، ص 39، وهي الترجمة العربية الوحيدة لبعض الفصول من المخطوطة التي عثرت عليها، ومحمد حمدي إبراهيم لونجينوس: عن الأسلوب السامي الرفيع في أوراق كلاسيكية، العدد الرابع، 1995، ص 317.

2- محمد حمدي إبراهيم، ص 318، و G. M. A. Grube «Notes on the Sublime,» American Journal of Philology, 78 (1957) , pp. 355 - 740.

3 -. H. Hamilton Fyfe, «Longinus» *On the Sublime*, The Loeb Classical- Library(London: Heinemann, 1927), p. XVII.

4 - G. M. A. Grube, Longinus, on *Great Writing* (on the Sublime) (New York: The Liberal Arts Press, 1957), P. XX.

5 - Longinus, *On the Sublime*, Trans. by A. O. Pricard (Oxford: Oxford Univ. Press, 1906) p. 100.

6 - Sir John E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, Vol. 1 (New York: Hafner, 1958), Original Publishing Date is 1903, p. 279 - 286.

7. لعل أوسع دراسة وأكثرها شمولية حول المؤلف الأصلي للمخطوطة وتاريخ اكتشافها هي مقدمة الترجمة التالية للمخطوطة:

William. Rhys Roberts, Longinus, *On the Sublime* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1899). ورغم مرور أكثر من قرن على تلك المقدمة إلا أنها لا تزال تحتفظ بأهميتها، ويمكن مراجعة المصادر التالية للوقوف على مناقشات أوفى عن المؤلف أو الاحتمالات الأخرى والتي يرد بعضها في تقديم المؤلف على الترجمة أو كفصول من كتب حول النقد اليوناني:

D. A. Russell, «Longinus» *On the Sublime* (Oxford Univ. Press, 1964), pp. XXII - XXl; G. M. A. Grube, Longinus: On Great Writing (*On the Sublime*) (New York: The Liberal Arts Press, 1957) ,pp. VII - XXI; George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Vol. I. (Edinburgh, London: Wiliam Blackwood, 1900) pp. 152 - 159, John Churton Collins, *Studies in Poetry and Criticism* (London: George Bell, 1905), PP. 204 - 262; G. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Vol. 2 (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1934), pp. 210 -

216 and R. A. Scott - James, *The Making of Literature* (London: 1936), chapter 8 *«The First Romantic Critic,* «pp. 80 - 94.

8 - Edward P. J. Corbett, *Classical Rhetoric For The Modern Student* (N. Y.: OUP, 1965), pp. 543 - 44.

9 - Collins, *Studies*, p. 224

10–لقد أدرك جيبون بثاقب فكرة وبحساسيته الأدبية المرهفة التناقض الواضح بين شهرة لونجين وانحطاط عصره وأن واحداً من أعظم الأعمال النقدية اليونانية لم يكتب في أثينا أو روما بل في تدمر، فإذا نظرنا إلى الأمر كله بروية، فإن لونجين عاش في عصر لم ينتج أي كاتب آخر عملاً ذا قيمة أدبية ويستحق أي ذكر حيث كاد العلم والمعرفة ينقرضان، وغرقت الفلسفة في مهاترات النحويين وأحابيل المشعوذين ثم يعبر عن دهشته بأنه في عصر كهذا وفي قلب سوريا وفي بلاط شرقي انتج لونجين سفراً يعد أفضل شاهد ودليل على تفوق أثينا وحريتها .

Edward Gibbon, Journal (Sept. 11, 1764).

11- William. Rhys Roberts, Longinus, P. 8 and Donald Russell. *«Greek Criticism of the Empire»* in George A. Kennedy, ed. *The History of literary Criticism* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993), p. 309.

12- W. Rhys Roberts, *Longinus*, pp. 21 - 22.

13- Donald A. Russell, «*Greek criticism of the Empire,*» note # 10, p. 309.

14- G. M. Grube, p. XIX.

15- John M. Crossett and James Arieti, *The Dating of Longinus*, 1975, pp. I and note # 2.

16 - George Saintsbury, p. 153.

17- ينظر تفاصيل الطبعات والترجمات من اليونانية إلى مختلف اللغات الأوربية في:

John C. Collins, *Studies in Poetry*, p 205 - 206 and D. Russell, «*Longinus*», p. XLIII, note 2.

18 - George saints bury, *A History of Criticism*, p. 152.

19- د. مصطفى النشاز «أفلوطين فيلسوفاً مصرياً»، في كتابه «نحو تاريخ جديد للفلسفة القديمة»، الكتاب الأول . القاهرة، وكالة زووم برس للإعلام.

ويمكن الرجوع إلى المصادر التالية للوقوف على تفاصيل الأفلاطونية المحدثة.

عبد الرحمن بدوي، «خريف الفكر اليوناني»، القاهرة: دار النهضة المصرية، 1975، وأميرة حلمي مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1980، وغسان خالد، أفلوطين رائد الوحدانية، بيروت: منشورات عويدات، 1983.

20- Irfan Shahid, *Rome And the Arabs: A Prolegomenon*

to the Study of Byzantium and The Arabs (Washington: Dumbarton Oaks, 1984) ,. 154. and Richard Stoneman, Palmyra and Its Empire, p. 132.

21- G. W. Bowersock, *Roman Arabia* (Cambridge, Mass. ; 1983), pp. 135 - 36. and Irfan Shahid, *Rome* , p. XXII, note # 9. and Richard Stoneman, pp. 130 - 131.

22- Shahid, *Rome*, p. 154.

23- R. A. Scott - James, «*The First Romantic Critic*» in The Making of Literature (London, 1936), PP. 80 - 94.

كاسيوس لونجين «في الجلال»

المقدمـة

أطروحة سيسليس وعيوبها

كما تذكر أيها العزيز بوستيموس تيرينتيانوس، عندما كنا نتدارس سوية أطروحة سيسليس الصغيرة عن الجلال، بدت لنا معالجة الموضوع برمته تافهة؛ حيث لم تظهر أي استيعاب للنقاط الأساسية، ولم تقدم لقرائها إلاّ أقل القليل من حيث الفائدة العملية والتي كان ينبغي للمؤلف أن يجعلها هدفه الأساسي. ففي كل بحث منظم ثمة اعتباران جوهريان: الأول: ينبغي أن يكون هناك تعريف للموضوع، أما الثاني، وهو الأهم، فيجب أن يكون ثمة مؤشر أو علامات عن الطرق أو الأساليب التي نتبعها نحن أنفسنا لكي نصل إلى الهدف المنشود. والآن جاء ليظهر لنا ماهية الجلال (وكأننا لا نعرف ذلك!) عن طريق إيراد أمثلة لا عد لها ولا حصر. ولكنه يخفق في إعلامنا بالوسائل الكفيلة بتقوية ملكاتنا الطبيعية بحيث تصل إلى الجلال، ومن الواضح أنه يعد هذا الأمر غير ضروري. ولكن ربما يتعين علينا أن نمتدح الرجل على دأبه الذي يتضح من عزمه وتصميمه بدلاً من البحث عن أخطائه ونقائصه.

الفصل الأول

أفكار أولية حول الجلال

ولما كنت قد طلبت مني أيضاً أن أكتب لك شيئاً عن الجلال كمعروف لك، لنرى الآن سوية إن كانت دراستنا تحتوي على أي شيء ذي قيمة للناس في حياتهم العامة. وأنت يا من تتحلى بتلك المواهب التي تليق بك ستساعدني بنقدك الصريح حول المسائل التي سأثيرها، لأن الحقيقة أن أحسن الأقوال هو أننا نشترك مع الآلهة في خصلتين هما الكرم والصدق.

وعندما أكتب إلى باحث مثلك يا صديقي العزيز، لا حاجة بي لأن أبدأ بالتأكيد على أن الجلال يكمن في التميز في الفكر والتعبير[1] وهما الخصلتان اللتان تُعزى إليهما شهرة الشعراء والناثرين العظام[2]

1- المصطلح الإغريقي Logos يدل على المغزى (محتوى نص ما)، أو لغته (أي التعبير)، أو الاثنين معاً. وترجمتنا تؤكد على ناحيتين: الأولى هي الفكر والثانية هي اللغة، وقد لجأ بعض المترجمين الإنجليز إلى تغليب اللغة والتعبير على الفكر، وهو خطأ بالغ لأن الجلال يكمن في الفكر النبيل، وهو بحد ذاته يكفي لإثارة المستمع، أما التعبير أو اللغة أو الأسلوب فيحتل المنزلة الثانية. وقد ترجمنا «بالفكر والتعبير». (المترجم)

2- يترجم بعض الباحثين عبارة «كُتّاب النثر، أو الناثرين» إلى «المؤرخين». (المترجم) فإن الدهشة ما هي إلاّ نتاج قوة لا تقاوم وغير خاضعة لهيمنة أي سامع. فالمرء يبدأ بإدراك مهارات الخطيب الإبداعية، وترتيب موضوعه وتركيبه ليس بالاعتماد على شاهد أو شاهدين، ولكن من خلال ظهور هذه السمات تدريجياً من نسيج العمل ككل. ولكن الجلال يتضح بغتة، وإن أحسن توقيته فإنه يكتسح كل شيء أمامه كالصاعقة كاشفاً عن قوة الخطيب كاملة في وهلة واحدة. فهذه الأفكار وأخرى غيرها من النمط نفسه يمكنك أيها العزيز تيرنتيانوس أن تطورها اعتماداً على خبراتك الذاتية.

واكتسبوا من ورائهما سمعتهم الخالدة. فاللغة الرفيعة لا تهدف إلى إقناع السامعين بل إلى سلب لُبهم، وما يؤدي إلى دهشتنا وتعجبنا يكون دائماً وأبداً أشد تأثيراً مما يقنعنا أو يرضينا. وإن كان صحيحاً أن الإقناع يكون في العادة تحت سيطرتنا.

الفصل الثاني

الطبيعة والفن

إن أول مُعضلة يجب علينا مواجهتها هي فيما إذا كانت العظمة والعمق في الأدب ينبعان من الفن[1] ويعتقد البعض أن من الخطأ أن نختزل أشياء كهذه إلى مجرد قواعد فنية. فالموهبة ملكة طبيعية ولا يمكن تعليمها. والطريقة الوحيدة لاكتسابها هي أن تولد مع المرء. ويقول الناس أيضاً إن الملكات الطبيعية تفسد عندما تنزل منزلة القواعد والنظم. وعندي أن هذه الآراء يمكن تفنيدها عندما نأخذ بالاعتبار ثلاث نقاط:

على الرغم من أن الطبيعة لها نواميسها وقوانينها الخاصة في قضايا الانفعالات والجلال، إلاّ أنها ليست قوة عشوائية، ولا تعمل دون منهج.

إن الطبيعة هي السبب الأول والمبدأ الإبداعي الأساسي الذي يحكم كل النشاطات، ولكن وظيفة النظام هي تحديد الأطر وبسط

1- المصطلح الذي يستخدمه لونجين هو Techne وهو أكثر شمولية من «الصنعة» أو «الأسلوب»، أو التكنيك Technique. وعند الإغريق القدامى كان مصطلح «الفن» يُطلق على كل شيء نظري ذي جانب تطبيقي كالزراعة، والبناء، والطب، علاوة على الفنون الجميلة، والشعر والنثر، فالفن هو كل ما يتطلب معرفة متخصصة وتمرساً مكثفاً.(المترجم).

القواعد للاستخدام والتطبيق.

إن الجلال يكون بالذات خطيراً عندما يترك له الحبل على الغارب أو عندما يكون تحت رحمة الجهل ولا يكون آنذاك مرتبطاً بالمعرفة والعلم. فالجلال بحاجة إلى ما يكبح جماحه علاوة على ما يحفزه.

وما قاله ديموستينس عن الحياة بصورة عامة ينطبق على الأدب أيضاً، وهو إن أعظم نعمة تصيب الإنسان هي أن يكون ذا حظ سعيد، ولكن يجب أن يتبعها المشورة السديدة، ونقصانها يدمر الأولى. أما في الأدب فإن الطبيعة تحتل مكانة الحظ السعيد، والفن يحتل مكانة المشورة السديدة. والأهم من كل هذا، أن بعض الأشياء في الأدب التي تعتمد على الطبيعة وحدها لا يمكن تعلمها إلاّ عن طريق الفن. وإذا قدر للناقد الذي يُعيب على من يرومون تعلم الفن أن يأخذ هذه الملاحظات على محمل الجد فلا أعتقد بأنه لن يُعدّ دراسة هذا الموضوع غير ذات نفع، أو ضرورة.

الفصل الثالث

عيوب الخطاب

.. وليُطفأ لهيب الفرن الأزلي
ولو شاهدت فرداً واحداً
فسأصنع هالة من ألسنة النار
وأحرق هذا السقف وأحيله مجرد رماد
فإني لم انته بعد من إنشاد أغنيتي على الناي

إن هذه ليست تراجيديا، بل سخرية على الطريقة المسرحية، وأقصد بذلك أن اللهيب والهالة وألسنة النار والإنشاد والناي وصورة الإله بورياس وهو يعزف على الناي والبقية الباقية. إن النتيجة ليست جزالة، بل لغة طنانة ومجازات مشوشة. ولو تمعنا جيداً في التفاصيل فإن القصيدة تهبط من الهيبة إلى الاحتقار.

وإن كانت اللغة الطنانة في غير محلها لا تغتفر في التراجيديا، وهي الفن الأدبي الذي يميل بطبعه إلى الجزالة والفخامة، فإنها من باب أولى ألاّ تكون مناسبة في الكتابة التي لا تتعامل مع موضوعات الحياة الفعلية. لذا، فإن المرء ليسخر من تعبير جورجياس الليونتيني «زيرسس: زيوس الفرس» و«النسور: قبورهم الحية» أو مختلف

التعابير الأخرى عند كاليسثينز، والتي ليست سامية بل طنانة، وهناك تعابير أخرى غيرها ترد عند كلاتياركس، وهو كاتب ضحل وتافه، والذي يمكن وصفه باستعارة مجاز من سوفوكليس «ينفخ في ناي صغير دونما هوادة»، وينطبق الشيء نفسه على كل من أمفكارتيس وهيجاسيس وماتريس، الذين غالباً ما يعتقدون أنفسهم ملهمين ولكنهم في حقيقة الأمر ليسوا أكثر من مجرد حمقى صبيانيين.

إن الطنانية على العموم سمة يصعب التغلب عليها، أو تجنبها. فكل امرئ يروم الجلال يلجأ إليها خوفاً من أن يتهم بالضعف والجفاف، والكتاب الذين يلجؤون إليها يضعون ثقتهم في الحكمة القائلة بأن «الإنسان إن أخفق في إحراز هدف نبيل، إنما يكون قد أخفق في أمر نبيل». ففي الأدب وكذلك في جسم الإنسان يعد الانتفاخ أمراً سيئاً، وقد يؤدي إلى عكس المطلوب. وكما يقولون فإن الإنسان المصاب بالاستسقاء يكون أكثر الناس جفافاً.

الطنانية إذن محاولة لتجاوز الجلال، في حين أن الصبيانية هي بالضبط نقيض العظمة، لأنها حقيرة، ووضيعة، ودنيئة. ولكن ما الذي أقصده «بالصبيانية» ؟ إنها تعني فكرة متحذلقة تكرر إلى درجة تصبح معها جامدة. وينزلق الكُتّاب والمؤلفون إلى هذا المنزلق عندما يرومون تحقيق الأصالة، أو الصنعة، أو ما هو أهم منهما وهو: السحر والجاذبية، ثم يتحطمون على صخور التكلف والسخف.

أما النقيصة الثالثة فهي التي يسميها ثودورس «بالحماسة الزائفة»

وهي عبارة عن إظهار للعواطف دونما اعتبار للموقف، أو المكان، أو هي التطرف في إغداق العواطف في المواضع التي تحتاج إلى ضبط نفس. إن بعض الناس غالباً ما ينجرون نحو إغداق عواطف لا علاقة لها بالموضوع كالسكارى، ولكنها مجرد إحساساتهم الجوفاء. ولا يشعر جمهورهم بأي شيء، فيحس بالملل. ورغم أن الكاتب يكون قد انتشى بعباراته فإن جمهوره يكون في واد آخر. ولكني سأعالج العواطف والانفعالات في موضع آخر.

الفصل الرابع[1]

الجفـاف

إن النقيصة الثانية التي ذكرناها هي الجفاف، ونجد أمثلة عديدة عليها عند تايموس، وهو كاتب يتمتع ببعض الملكات العامة ومن ضمنها أحياناً الأسلوب الرفيع، وهو رجل ذو علم وابتكار. ولكنه في الوقت الذي ينشغل فيه بانتقاد الآخرين وسقطاتهم، فإنه لم يتنبه إلى أخطائه، وقد أدى شغفه الدائم بالمجازات الغريبة إلى حماقات صبيانية عديدة. وسأستشهد بواحد أو اثنين منهما رغم أن سيسليس قد سبقني في معالجتها. وقد قال تايموس في مديح الإسكندر العظيم «قد قهر آسيا برمتها في وقت أقل من الوقت الذي استغرقه ايسوقراطس في كتابة المدائح عن الحرب مع الفرس». إن هذه المقارنة بين القائد المقدوني والفيلسوف السفسطائي مدهشة! يا تايموس، إن من الواضح تماماً، استناداً إلى تشبيهك، أن الإسبرطيين كانوا أقل شجاعة بكثير من ايسوقراطس لأنهم استغرقوا ثلاثين سنة حتى غزو ميسين «في حين أنه قضى عشراً فقط في تدبيج مدائحه! ثم انظر إلى الطريقة التي يتكلم فيها الاثينيون الذين أسروا في صقلية» بسبب قلة تدينهم وتدنيسهم

1- هناك تورية تستحيل ترجمتها يبينها لونجين استناداً إلى هيرموقراطس بن هرمون وبين زيوس وهرقليس، ويقصد لونجين منها الهزء من تايموس والسخرية من مجازاته (المترجم).

للمقدسات بعدم تبجيل الإله هرميس وتحطيم الأصنام التي تحمل صوره وتشويهها، وقد قام بمعاقبتهم رجل واحد ينحدر من صلب الإله الغاضب وهو هيرموقراطس بن هرمون «إن ما يثير عجبي أيها العزيز تيرينتيانوس أنه لا يقول عن الطاغية دايونيسس» بأنه نحي عن الحكم لقلة تدينه نحو زيوس وهرقل من دايون وهرقلاديس».

ولكن لماذا نتكلم عن تايموس عندما يكون لدينا عمالقة في الأدب من أمثال زينوفون وأفلاطون اللذين تربيا في مدرسة سقراط ونسيا أنفسهما في بعض الأحيان في سبيل ترك انطباعات سخيفة كهذه؟ فقد كتب زينوفون في «دستور إسبرطة» عن شباب إسبرطة «إن التماثيل الرخامية تتكلم أكثر منهم، والتماثيل البرونزية ستشيح بوجهها أكثر منهم، وستظنهم أكثر تواضعاً من بؤبؤ أعينهم «وكان من الأليق أن يكتب أمفكراتس وليس زينوفون عن «تواضع بؤبؤ العين»، وكأنه يريد من الناس أن تصدق بأن هؤلاء الرجال جميعاً لهم نظرات متواضعة في حين أننا نعلم أن وقاحة الآخرين تشي بها عيونهم أكثر من أي شيء آخر! وكما يقول المثل «أيها السكارى إن عيونكم كعيون الكلاب» ولكن تايموس لم يستطع أن يتمالك نفسه فسرق هذا المجاز الجاف من زينوفون. وعلى أية حال، عند الحديث عن اماثوكليس وكيف خطف ابنة عمه من وسط حفل زفافها «من يجرؤ على هذه الفعلة غير شخص له بؤبؤان وقحان في عينيه».

أما أفلاطون الذي يتمتع بنفحات إلهية فإنه قد أشار إلى ألواح

الكتابة بالطريقة الآتية: «سوف يكتبون هذه السجلات ويحتفظون بذكريات من خشب السرو عنها في معابدهم» وفي موضع آخر يقول «أما بالنسبة للجدران يامجلاس، فإني أتفق مع سبرطة في أنه يجب أن ندع جدران المدينة تنام على الأرض ولا تنهض واقفة مرة أخرى» أما مجاز هيرودتس عن النساء الجميلات عندما يطلق عليهن «معذبات العيون» فليس أفضل من ذلك بكثير، ولكن ربما نستطيع أن ندافع عن هيرودتس، لأن البرابرة هم الذين يستخدمون هذا التعبير وهم في حالة سكر شديد. ومع هذا، فانه ليس من اللائق أن يضع المرء مفردات وضيعة حتى على ألسنة أناس كهؤلاء، لئلا يكون عرضة للنقد من الأجيال اللاحقة.

الفصل الخامس

أصل العيوب الأدبية

إن جميع هذه الخصال القبيحة في الأدب تُعزى إلى سبب واحد وهو الرغبة المحمومة[1] التي تهيمن على كُتّاب اليوم للبحث عما هو جديد وغريب. إن عيوبنا تنبع في معظم الأحوال من المصدر نفسه الذي تنبع منه مصادر الجدة. وهكذا رغم أن جمال الأسلوب والمفاهيم السامية والتعابير الجزلة كلها تساهم في نجاح الكتابة، ولكن عوامل النجاح هذه قد تكون مصدر الفشل في الوقت نفسه. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن تغيير الأساليب والمبالغة واستخدام صيغة الجمع عوضاً عن المفرد، وسأثبت فيما بعد المخاطر التي ترتبط بهذه الصيغ البلاغية. لذا من الضروري أن نعرف منذ الآن كيفية تجنب العيوب التي تخالط الجلال.

1- الرغبة المحمومة *corybantic frenzy* هي ترجمة تفسيرية للمصطلح اليوناني، نسبة الى آلهة الخصب وتابعيها الذين كانوا يحتفلون بطقوسها الدينية بالضرب على الصناج. انظر المصطلح وتفسيراته في:

(*Dictionary of Classical and Literary Allusion* (Denmark: New, Haven 1994 p.49 (المترجم)

الفصل السادس

الحكم النقدي

أما طريقة عمل ذلك يا صديقي فهي أن نتعرف أولاً بصورة واضحة عما يكّون الجلال الحقيقي. ولكن هذا ليس موضوعاً سهلاً، لأن القدرة على الحُكم الأدبي نتاج تتويج لخبرة طويلة تستغرق العُمر كله. ولكني اعتقد بأن فهم هذه الأمور يمكن أن يُكتسب عن طريق المران والانتباه إلى الاعتبارات التي سنتعرض إليها لاحقا.

الفصل السابع

الجلال الحقيقي

يتعين على المرء أن يفهم أنه لا يوجد في حياتنا اليومية أمر عظيم يعد احتقاره أمراً جيداً، فالثروة والتكريم والشهرة والسلطة المطلقة، وباختصار كل ما يرتبط بالبهرجة الخارجية، ينبغي للعاقل ألاّ يعدها من الحسنات لأن احتقارها فضيلة عظيمة. فالناس لا يحترمون من يتمتع بالمال والشهرة قدر احترامهم لمن يكون بوسعه حيازتهما ولكنه من الرفعة والشهامة بحيث يترفع عنهما. وينطبق الشيء نفسه على الأعمال الأدبية الشعرية منها والنثرية، حيث يتوجب علينا أن نسأل أنفسنا إن كان مقطع أو مثال ما يوحي بالجلال من حيث المظهر الخارجي، ولكن عندما نتفحصه وندرسه بإمعان سيتضح أنه تافه وأجوف ويجدر بالمرء أن يزدريه لا أن يبدي إعجابه به، لأن من حقائق الطبيعة أن الروح تنتشي بالجلال الحقيقي وتسمو به. وعندما نشعر بالبهجة والفخر ينتابنا إحساس غريب أننا إنما نسمع شيئا من إبداعنا. ولذا فإن الإنسان الحصيف الذي يتمتع بخبرة أدبية يسمع شيئاً عدة مرات، ولا يؤدي به ذلك إلى الإحساس بالرفعة، أو لا يجعله يفكر بما هو أبعد من مجرد المفردات، ولكن يثبت في نهاية المطاف وبعد المعاينة الدقيقة أنه غير ذي قيمة، فإن ذلك ليس جلالاً

حقيقياً ولا يستمر أبعد من لحظات الاستماع. إن الجلال الحقيقي يحتوي على غذاء للفكر، وتتعذر مقاومته، ويترك تأثيراً لا يُمحى على الذاكرة.

وباختصار يمكنك أن تعد الجلال الحقيقي كل ما يبهج الناس طوال الوقت. فعندما يتفق الناس على اختلاف ثقافاتهم وأذواقهم وأعمارهم وسلوكهم على شيء ما، فإن ذلك الإجماع يضفي قوة وعزماً على أصالة قناعتهم رغم اختلافهم البيّن.

الفصل الثامن

مصادر الجلال الخمسة

يمكننا القول بأن هناك خمسة مصادر للسمو،بيد أن ما يجمعها هو إتقان اللغة الذي يعد الأساس المشترك بينها والذي من دونه يتعذر فعل أي شيء ذي قيمة. المصدر الأول والأهم هو القدرة على تكوين الأفكار العظيمة، كما أوضحت ذلك في تعليقي على زينوفون. أما الثاني فهو الانفعالات والعواطف الملهمة. وهذان العنصران من عناصر الجلال فطريان، في حين أن العناصر الثلاثة الباقية مصدرها الفن.أنواع معينة من المجاز (ويمكن تقسيمها إلى مجازات عقلية ومجازات لفظية). المفردات النبيلة. ويمكن تقسيمها إلى اختيار الكلمات واستخدام اللغة المجازية واللغة الفنية وأخيراً العنصر الذي يشتمل على كل ما سبق، ترتيب المفردات الجزلة والرفيعة.

ولننظر الآن إلى كل نقطة من النقاط السابقة. ولكن يجب علينا ملاحظة أن سيسليس حذف بعضاً من هذه العناصر، كالانفعالات مثلاً. فإن كان مرد ذلك إلى أنه اعتقد بأن الجلال والانفعالات شيء واحد وأنهما يوجدان ويتطوران سوية فقد أخطأ. فإن بعض الانفعالات كالشفقة، والحزن، والخوف لا علاقة لها بالجلال وهي انفعالات حقيرة، والعكس صحيح أيضاً، حيث إن هناك مقطوعات

جليلة دون انفعالات، ومن الأمثلة العديدة على ذلك وصف الشاعر[1] الجريء عن ألويدي:

على قمة جبل أولمبس جهدوا أن يضعوا جبل أوسا، ثم كرة أخرى

حاولوا رفع جبل بيلون بغاباته الكثيفة لكي يبنوا لهم طريقاً إلى السماء

إن خُطب البلغاء سواء أكانت احتفالية، أو مدحية تحتوي على عدد كبير من المقطوعات الفخمة والجزلة، ولكنها خالية من الإحساس. لذا فإن الخطيب الذي يجيد نقل الانفعالات والأحاسيس لا يجيد المديح، والعكس صحيح أيضاً، حيث إن من يجيد المديح لا يجيد نقل الانفعالات. ومن الناحية الثانية إن اعتقد سيسليس بأن الانفعالات لا تسهم في خلق الجلال، ولذا لم يعدّها تستأهل الذكر، فقد أخطأ مرة أخرى. ولا أتردد أنا نفسي في القول بأن لا شيء يُسهم في الجلال كالعواطف والانفعالات النبيلة إذا وضعت في موضعها الصحيح حيث تندفع إلى السطح بدفق جنوني، وتضفي نوعاً من الإلهام الرباني على مفردات الخطيب.

1- يقصد بالشاعر «هوميروس».

الفصل التاسع

نبل الروح

إن نبل الروح هو العامل الأول من عوامل الجلال،ويلعب أهم دور من جميع العوامل الأخرى، ولذا ينبغي علينا أن ندرب أذهاننا على إنتاج الأفكار العظيمة، ونعمقها دوماً بالإلهام النبيل، رغم أن هذا العامل فطري وليس صفة مكتسبة، ولكنك ستسأل عن السبل الكفيلة بتحقيق ذلك. لقد كتبت في موضع آخر «إن الجلال صدى للفكر النبيل». ولذا فإن فكرة بسيطة،حتى دون أن يتفوه المرء بها، ستثير الإعجاب لأنها تعبر عن فكر عظيم. ومثال ذلك صمت أجاكس في «رؤيا الموتى» فهو أكثر جلالاً من أية كلمات[1]. ولكن علينا قبل ذلك أن نوضح مصدر الجلال: ينبغي ألا يكون الخطيب وضيعاً، أو حقيراً، لأن الناس الذين تكون أفكارهم تافهة ودنيئة لا يستطيعون أن ينتجوا أي شيء يثير الإعجاب، أو يستحق الخلود. وستكون الكلمات أكثر وقعاً عندما تكون الأفكار عظيمة. لذا فإن التعابير الرفيعة ترد على نحو طبيعي عند الرجال الذين يتمتعون بالكبرياء والروح الكبيرة ومثال ذلك عندما أجاب بارمينو «سأكون أنا أيضاً

1- يلتقي عوليس بأجاكس في عالم الموتى، وكان أجاكس قد انتحر في لحظة جنون عارم لأن الاغريق منحوا عوليس أسلحة أخيل. وهنا يطلب عوليس من أجاكس أن ينسى غضبه، ولكن أجاكس يقفل راجعاً دون أن يتفوه بكلمة واحدة. (المترجم)

قانعاً لو............

(هنا فجوة ناقصة تقدر بست صَفحات)

المسافة من الأرض إلى السماء[1]. ويمكن اعتبار ذلك معياراً لهوميروس وسترايف. وعلى العكس من ذلك وصف الشاعر هيسويد للوجوم، إذا عددنا كتاب «الترس» من تأليفه:

وسال المخاط من منخريها...

فهذا المجاز ليس قوياً، ولكنه مثير للاشمئزاز،ولكن انظر كيف يبجل هوميروس قوى الآلهة:

على مد النظر عندما يجلس الإنسان
على صخرة عالية ويسرح بصره على
البحر الداكن بلون الخمرة،وأفراس
الآلهة الهائجة تقطع هذه
المسافة بوثبة واحدة.

فهو يقيس وثباتها بأبعاد كونية شاسعة. ألا تدفع هذه المبالغة بالمرء أن يتساءل إن كانت أفراس الآلهة هذه ستثب وثبتين عوضاً عن

1- من الواضح أن لونجين يناقش ملحمة «الأنيادة» في الفجوة الناقصة. (المترجم)

واحدة، فهل ستكون لديها مسافة بحيث تحط على الأرض ؟
وكذلك الأمر مع المجاز الرائع لمعركة الآلهة:

علت أبواق السماوات ونفخ أولمبس في بوقه
وقفز الإله هيدز، ملك الموتى، من عرشه
وهو يصرخ خوفاً من أن يقوم بوسايدن، إله الزلازل، التي تحتقرها حتى الآلهة.
بشق الأرض كاشفاً عن عرينه الكريه لعيون الإنسان والآلهة، ذلك الجحيم من الغرف والقاعات الكريهة والشنيعة..

وأنت ترى يا صديقي العزيز كيف انشقت الأرض عن أعماقها كاشفة عن عالم الموتى (العالم السفلي) وكل من في السماء والجحيم يشعر بالخطر الناجم عن هذه الحرب والمعركة.إنها أشياء مرعبة، ولكن إن نظرنا إليها من زاوية أخرى، فإنها تجديفية وتتجاوز حدود اللياقة والذوق، إلاّ إذا فهمنا النص فهماً مجازياً.

إن عرض هوميروس لجروح الآلهة ومعاركها وانتقامها وبكائها وسجنها وانفعالاتها المتعددة جعلت رجال حرب طروادة أقرب إلى الآلهة منهم إلى الرجال، وجعلت الآلهة قريبة الشبه من الناس العاديين. ونحن البشر إن كنا تعساء، فإن الموت يصبح ملاذنا من الأوجاع والآلام، أما الآلهة فقد أعطاها هوميروس الخلود في طبائعها

وفي تعاسة حظوظها أيضاً.

ومن بدائع معركة الآلهة تلك المقطوعات التي تمثل الآلهة بكل عظمتها ونقائها وطهرها، والأبيات التالية عن بسايدون التي ناقشها نقاد عدة تثبت ذلك بجلاء:

ارتعشت الجبال القصية والغابات والقمم ومدينة
قرطاجة والسفن والمرافئ تحت أقدام الإله بسايدن
وهو يخطو خطواته الجبارة نحو المياه المتناثرة
وخرجت من جحورها ومخابئها كل تلك الوحوش المبتهجة
التي عرفت سيدها. وانفرجت المياه جذلة أمامه،
وتدفقت أمامه هادرة.

وكذلك الأمر مع مشرع اليهود[1]، وهو ليس شخصاً عادياً، الذي كوّن فكرة سامية عن القوة السماوية، وعبّر عنها عندما كتب في قوانينه «ثم قال الرب» ماذا ؟ «ليكن هناك النور، فكان هناك النور، ولتكن هناك الأرض، فكانت الأرض».

1- شغلت هذه الإشارة إلى موسى النقاد والمحققين فترة طويلة ولا تزال إلى يومنا هذا موضع خلاف. فكيف يستشهد كاتب إغريقي بنبي اليهود في الوقت الذي كانوا يتعرضون فيه إلى الاضطهاد؟أما عند من يؤمن بأن لونجين هو وزير الزباء ومستشارها فإن هذه الإشارة تعد أمراً عادياً لأن تدمر عرفت بتسامحها مع الأديان المختلفة والوثنية في آن واحد. (المترجم).

ولا أعتقد بأني سأزعجك يا صديقي عندما أقارن هذه بقطعة من شاعرنا، ولكن هذه المرة عن البشر، لكي نظهر كيف يرتبط الجلال بأبطال يعلوُن على مصاف البشر، ويتفوه بهذه الكلمات أجاكس الذي يشعر بعجزه وقنوطه من شدة الضباب والظلمة اللذين خيما على الإغريق في أرض المعركة:

أيها الرب زيوس، أبعد عنا هذه الظلمة المقيتة
وأعد لنا بهاء النهار لكي ترى أعيننا
في الضياء، حتى لو اقتضى ذلك تدميرنا

وأحاسيس أجاكس هذه أصيلة، فهو لا يتضرع طالباً الحياة الدنيا، فهذا طلب لا يشّرف الأبطال، ولكنه يشعر بأن شجاعته لا يمكن أن توضع موضع التطبيق في هذه الظلمة التي جعلته أعزل لا حول له ولا قوة، فيتوسل أن يرى النور بسرعة لكي يجابه الميتة التي تليق به، حتى لو كان زيوس (رب الأرباب) ضده. وهنا ينفخ هوميروس من إلهامه ويصبح هو

هائجاً مثل إيريس الذي يطوح رمحه
أو النار المشتعلة في الجبال في أعماق
الغابة، وعلا الزبد شفتيه

وفي «الأوديسة» نلاحظ من ناحية أخرى أن العقلية العظيمة عندما تبدأ بالذبول فإنها تلجأ إلى سرد الحكايات (وهي قضية يجب الانتباه إليها في بحثنا هذا)، وهي سمة من سمات شيخوختها، وهناك إشارات عديدة تدلنا على أن هوميروس ألّف «الأوديسة» بعد «الأنيادة» علاوة على أنها تحتوي على تفاصيل من حرب طروادة وكذلك من الحزن والشفقة اللتين يظهرهما تجاه الأبطال، ومعاملتهم كشخوص معروفة لدينا منذ أمد بعيد. والحقيقة أن «الأوديسة» هي مجرد خاتمة لـ «الأنيادة»:

هناك يضطجع المحارب العظيم أجاكس، وهناك أخيل
وكذلك بتروكليس ند الآلهة في إسداء النصائح
والمشورة، وهناك أيضاً ابني العزيز.

كما أنني اعتقد أنه للسبب نفسه فإنه عندما كتب هوميروس «الأنيادة» كان في عز شبابه فملأ عمله صراعا وأحداثا، في حين أن الجزء الأعظم من «الأوديسة» ما هو إلاّ سرد قصصي، وهومن سمات التقدم في العمر. ويمكن مقارنة هوميروس في «الأوديسة» بالشمس الآفلة، فالحجم باق ولكن القوة قد ذوت. فهو لا يستطيع أن يبقي التوتر نفسه الذي اصطنعه في حكاية طروادة، كما أن الشاهد

السابق لا يحتفظ بنفس الاستمرارية التي تمنعه من الهبوط، ولا تلك الانفعالات الجامحة التي تتدفق هادرة، ولا ذلك الأسلوب البليغ والواقعية التي تتسم بالمجازات الغزيرة المستقاة من الحياة. ونلاحظ أن عظمة هوميروس في جزر، وكأن المحيط قد تاه في عالم العجائب والغرائب[1]. وعندما أقول هذا الكلام فإنني لا أنسى العواصف في «الأوديسة» ولا قصة العملاق ذي العين الواحدة، وأشياء أخرى من هذا القبيل.

فكلامي هو عن كبر السن، ولكن مع ذلك، فإننا نتحدث عن شيخوخة هوميروس وليس أي شخص آخر. والنقطة الجوهرية التي ينبغي أن تثار حول هذه القصص جميعاً هي هيمنة العنصر الأسطوري، أو العجائبي على العنصر الواقعي.

لقد استطردت في هذا الموضوع كما ذكرت لكي أوضح السهولة التي يمكن فيها لعبقرية عظيمة أن تنحدر إلى حد كتابة ترهات وأمثلة ذلك قصص متنوعة منها جلود الخمر، الرجال الذين أطعمتهم سرسي كالخنازير، والذين أسماهم زيلوس «بالخنازير الصغيرة المولولة»، وقصة زيوس عندما تطعمه الحمائم (وكأنه فرخ صغير في عشه)، والملاحين الذين بقوا أحياء على الطوف دونما طعام لمدة عشرة أيام، وقصة قتل جميع الرجال الذين تقدموا لطلب يد زوجة عوليس التي

1- يستخدم لونجين مجازين من الطبيعة لوصف قدرات هوميروس الذاوية وهما الشمس الآفلة والمحيط في حالة الجزر، وكلاهما يرتبط بمجد وسمو في حالة تضاؤل. (المترجم)

لا تصدق. فكيف نصف هذه القصص بغير أن نقول إنها مجرد أحلام زيوس؟

وهناك سبب آخر لمناقشة «الأوديسة» وهو أنني أريدك أن تفهم أن ضعف القوة الانفعالية عند الكُتَّاب العظام والشعراء تتحول إلى قدرة على وصف الأخلاق والسلوك. إن الوصف الواقعي لمنزل عوليس وأسرته يصبح بمثابة ملهاة عن الأشخاص[1].

1- «ملهاة الأشخاص والسلوك» Comedy of Characters or manners ضرب من الكوميديا يتخذ من حياة علية القوم ومشكلاتهم مادة للتندر والسخرية. وفي العصر الحاضر تولت الرواية إلى حد بعيد هذه المهمة عوضاً عن المسرحية. (المترجم)

الفصل العاشر

اختيار المادة وتنظيمها

والآن دعنا نتأمل فيما إذا كان بوسعنا أن نشير إلى عامل آخر قد يجعل الكتابة جليلة. ففي كل موقف هناك سمات كثيرة تجتمع لتكوّن نسيج الأحداث. واختيار أهمها وربطها مع بعضها بعضاً هو أحد الأسباب المهمة للجلال. فكاتب ما قد يسحر السامع باختياره لهذه التفاصيل، أما الآخر فيشده بالطريقة التي يجعل فيها التفاصيل تبدو كلاً واحداً.

فالشاعرة سافو، على سبيل المثال، تختار في كل موقف الانفعالات والاحساسات التي ترافق جنون الحب. وتختار هذه الانفعالات من مجمل العناصر المكونة للموقف من الحياة، ولكن كيف يظهر تميزها؟ إن الجواب يتضح في اختيارها الماهر لأكثر التفاصيل دقة وعمقاً، وكذلك في ربطها مع بعضها بعضاً:

إنه يبدو لي نداً للآلهة، هذا الرجل
الذي يجلس ممعناً نظره فيك.
ويجلس قريباً منك، وبصمت ينصت لكلماتك
الساحرة وينصت لعذوبة ضحكاتك، إنه يجعل

قلبي يثب بين ضلوعي. فلو تفرست في وجهك
لوهلة قصيرة، لن أصبح سيدة صوتي،
ويتهدل لساني عجزاً، وتمر شعلة خفيفة من
النار على جلدي. وتعجز عيناي عن الإبصار،
وتمتلئ أذناي بالصخب العارم، وينهمر العرق مني مدراراً
وتجتاح جسدي رعشة باردة، ويزداد شحوبي

أكثر من عشب الخريف. وتخور قواي، ويكاد الموت يغشيني[1].

ألا يثير عجبك كيف جمعت هذه الشاعرة الروح والجسد في وحدة واحدة، وكذا الأمر مع السمع واللسان والعينين والبشرة والتي كانت تبدو مشتتة وغريبة عليها فاجتمعت كلها في لحظة التجربة، فتصف نفسها بتعابير متناقضة، فمرة تشعر برعدة باردة وحيناً بوهج الحرارة، والعقل والحمق في آن واحد،وحينا تبدو خائفة إلى حد الموت لكي تبدو تحت تأثير عدة أحاسيس متنافرة في الوقت نفسه وليس إحساساً واحداً، فالعشاق يتمتعون بهذه الانفعالات والأحاسيس، ولكن كما ذكرت آنفاً فإن ما يجعل القصيدة سامية هو انتقاء الشاعرة لأكثر التفاصيل حيوية وأهمية، وسبكها في كل واحد.

1- هذه القصيدة للشاعرة «سافو» واحدة من اثنتين وصلت الى الأجيال اللاحقة.أما بقية قصائدها فقد فقدت الى الأبد، وكانت هذه الشاعرة تتمتع بقدر كبير من الاحترام والاعجاب في وقتها. ويقول أحد النقاد المعاصرين مبالغةً منه في قيمة هذه الشاعرة إن لونجين يكفيه فخراً أنه حفظ لنا هذه القصيدة من الضياع، وحسبه من الشهرة ذلك الانجاز!

وبالطريقة نفسها فإن هوميروس يلتقط أصعب ما يمكن تحمله عند وصفه للعاصفة، أما مؤلف كتاب «الوحوش ذات العيون الواحدة» فإنه يعتقد بأن الأبيات الآتية مرعبة:

إن هذا يثير في أذهاننا العجب، فثمة رجال
يقطنون مياه البحر بعيداً عن اليابسة، فهم مخلوقات
تعيسة، ما أشد الآلام التي يتحملونها وهم يحملقون
في السماء في حين أن أرواحهم تطفو على المياه
واعتقد أنهم غالباً ما يرفعون أياديهم للآلهة، وقلوبهم
متجهة نحو السماء ويصلون في شقائهم.

يبدو لي أن هذه القطعة تبدو منمقة أكثر من كونها مرعبة، ولكن لننظر كيف يعالج هوميروس المعضلة نفسها، ولنقم باختيار مثال واحد من عدة أمثلة:

وانكفأ عليهم كموجة تتحطم بغضب عارم على
السفينة المبتعدة وتعاظم حجمها بفعل رياح
العاصفة التي تكونت في الغيوم المنخفضة، وصوت
الارتطام الهائل في الصاري يأخذ بمجامع قلوب
البحارة الذين ترتعد فرائصهم هلعاً ورعباً لأنهم

لا يكادون يفلتون من تحت براثن الموت إلا باعجوبة.

وقد قام أراتس بمحاولة لتطويع الفكرة نفسها قائلاً:

لوح صغير من الخشب يُبعدنا عن الهلاك

فهذا التطويع جعل الجملة تافهة وعادية ولكنها ليست مخيفة. بيد أنه عندما يقول بأن «لوحاً صغيراً من الخشب يبعدنا عن الهلاك» فإنه قد تخلص من عنصر الخطر، لأن اللوح يؤدي تلك الوظيفة، أما من الناحية الثانية، فإن هوميروس لا يقيد الرعب ويحدده، بل على العكس من ذلك يرسم صورة للبحارة وهم على حافة الموت الكرة تلو الأخرى وطوال الوقت ومع كل موجة. وقد بذل هوميروس جهداً كبيراً في عبارة «من تحت براثن الموت» وذلك عن طريق وضع حرفين من حروف الجر سوية الواحد تلو الآخر في تعبير غير مألوف، ولوى عنق اللغة لكي تعبر عن الخطر الوشيك الذي سينتهي بكارثة، وعن طريق هذه اللغة المكثفة تمكن على نحو بارع من تصوير الفاجعة بشكل ينعكس على المفردات «يفلتون من تحت براث الموت» وهذا قريب الشبه من قطعة ترد عن أرخيلوخس عن تحطم سفينة وكذلك مع وصف ديموسثينز لوصول أنباء الهزيمة إلى أثينا بالمقطع الذي يبدأ بـ «كان مساءً..».

إن هؤلاء الكتّاب اختاروا أفضل التفاصيل وقاموا بصقلها

وتشذيبها ثم وضعوها معاً ولم يحشروا فيها أي شيء مطنب أو مشين أو تافه، فهذه الأمور تفسد الكل لأنها تؤدي، إن جاز التعبير، إلى فجوات وفراغات كما يحدث عندما نرصف أحجاراً كبيرة وعديدة لنجعل منها حائطاً واسعاً، فإن تركيبها سيفسده وجود ثغرات وفجوات فيه.

الفصل الحادي عشر

الإسهـاب

إن الإسهاب سمة تشبه السمات الأخرى التي سبق لنا مناقشتها، ويحدث الإسهاب عندما تحتوي الحقائق أو الموضوعات على عدد كبير من البدايات والتوقفات في كل قسم، عند ذاك تتدفق التعابير الجزلة الواحدة تلو الأخرى لزيادة الأثر أو وقع الجُمل. ويتكون الإسهاب من عدة أساليب منها تطوير الأفكار العادية أو بتعظيم الحقائق أو تضخيم الانفعالات أو إعادة ترتيب الموضوعات.

وثمة أنواع عديدة من الإسهاب، ولكن يتعين على الخطيب أن يدرك أن لا واحد منها يكون مؤثراً ما لم يرتبط بالجلال، والاستثناء من ذلك هو في حالتي التعبير عن الشفقة أو التحقير.

أما بقية أنماط الإسهاب فإنها إن كانت بعيدة عن الجلال تكون كالجسد دون روح فتفقد حيويتها وجمالها. ولما كان اختيار التفاصيل الحيوية وترتيبها في وحدة واحدة، والتي سبق الحديث عنها، تشكل نمطاً من أنماط التفاصيل، لذا ينبغي علينا أن نحدد الفرق بين الاثنين، وكذلك الفرق بين الإسهاب والجلال لكي تتضح الأمور بجلاء أكبر.

الفصل الثاني عشر

تعريف الإسهــاب

إن التعريف الذي يقدمه البلاغيون للإسهاب في كتبهم المدرسية غير مقبول عندي، فهم يقولون بأن «الإسهاب هو التعبير الذي يضفي العظمة على الموضوع» وينطبق هذا التعريف عندي على الجلال أو الانفعال أو اللغة المجازيّة لأنها جميعاً تعزز الموضوع بطريقة أو بأخرى، ولكنها تختلف عن بعضها بعضاً: فالجلال يعتمد على الرفعة في حين أن الإسهاب يعتمد على التوسع، والجلال قد يوجد في الفكرة الواحدة في حين أن الإسهاب لا يوجد إلاّ في الإطالة والغزارة.

وإذا أردنا أن نلخص الموضوع فيمكن القول أن الإسهاب هو تراكم التفاصيل الصغيرة والموضوعات الجانبية المرتبطة بالموضوع الأصلي التي تضفي الحيوية والقوة عليه، ويختلف الإسهاب عن الإثبات في أن الإثبات يوضح..............................

(هنا فجوة ناقصة تقدر بصفحتين).

بغزارة كبيرة،وكالبحر يتمطى في الفضاء بعظمة وبهاء ساميين[1].

1- الإشارة في الجزء المفقود إلى أفلاطون

فالخطيب الذي يتميز بكثرة انفعالاته يتمتع بالوهج والروح الوثابة، كما نتوقع منه، أما الآخر الذي يستمد الثقة من عظمته وكبريائه فإنه لا يتمتع بالاندفاع نفسه ولكنه دون برودة في الأسلوب.

إن هذا التواضع الذي يبديه لونجين ليس متكلفاً، أن الكتاب اليونانيين لا يناقشون مؤلفات أو كتاباً لاتينيين اطلاقا (ترفعاً وكبرياءً) في حين أن الكتاب اللاتين كانوا ينظرون إلى الإغريق باعتبارهم التراث التليد الذي يمثل الأنموذج الذي ينبغي احتذاؤه.

وبالطريقة نفسها يا عزيزي تيراتيانوس فإن شيشرو يختلف عن ديموستينز في تلك المقطوعات العظيمة (هذا إذا سمح لشخص يوناني مثلي أن يحكم في هذا الموضوع[1]) فعظمة ديموستينز تكمن في أسلوب جليل يتميز بوعورته،أما شيشرو فيتسم أسلوبه بالغزارة، ويمكن تشبيه قوة ديموستينز وسرعته وكثافته بالصاعقة أو ضياء الرعد.

فعظمة ديموستينز تكمن في حدته وفجاءته، فهو دائماً يتسم بالقوة والسرعة والحدة، ويمكن مقارنته بالبرق أو الصاعقة التي تحرق كل شيء وتتلفه. أما شيشرو فيبدو لي كاللهب الهائل الذي ينتشر في كل مكان، ويتجمع حولنا فيحرق كل ما بجواره. وتكمن في

1- نلاحظ شغف لونجين بالمجاز، فهو يستخدم المجازات المائية لوصف أفلاطون «كالبحر يتدفق بغزارة كبيرة»، في حين أنه يشير إلى ديموستينز بمجازات نارية. كما أنه يصف شيشرو بمجازات مائية أيضاً، ثم يعود فيستخدم مجازات نارية لكل واحد منهما مؤكداً في هذه المجازات على الغزارة والتنوع.

مخيلة شيشرو نار مستعرة وهائلة تنطلق من عقالها أينما يشاء وتغذيها مصادر متعددة، وأنتم الرومان أفضل من يحكم على هذا الموضوع، بيد أن جزالة ديموسثينز وعظمته تتضحان في تلك المواضع التي تختلط فيها الانفعالات الجامحة بالمبالغة في القول اختلاطاً بحيث تكتسح السامعين، وهذه الجزالة تصلح عند تفصيل القول عن العموميات، والوصف والخطب المنمقة والاستطرادات والمقاطع الوصفية والمديح والكتابات التاريخية والعلوم الطبيعية إضافة إلى مواضع أخرى عديدة من الأدب.

الفصل الثالث عشر

أفلاطون والجلال

والآن لنعد إلى أفلاطون، فعلى الرغم من أن كتاباته تفيض غزارة إلا أنه يحرز الجلال. ولابد أنك تذكر من قراءتك لكتابه «الجمهورية» المقطع الآتي:

إن من لا يتمتعون بحظ من الحكمة والطيبة ويرتادون مناطق المتعة واللهو إنما ينحدرون إلى الدرك الأسفل ويهيمون على وجوههم دون أن يرفعوا رؤوسهم إلى الأعلى نحو الحقيقة ولا أن يحاولوا الوصول إليها ولا أن يتذوقوا تلك المتع النقية والخالدة، فهم كالأنعام رؤوسهم منكسة إلى الأرض وإلى طاولات الولائم منهمكون بالتناسل والرعي فيزدادون بدانة. ولكي تزداد ممتلكاتهم يرفسون وينطحون بقرونهم وحوافرهم المعدنية ويقتلون بعضهم بعضاً من شدة الجشع.

إن أفلاطون يكشف لنا، إن قرأنا كلامه بتمعن، أن ثمة طريقة أخرى للجلال علاوة على ما سبق مناقشته، وهي محاكاة وتقليد كتاب النثر والشعر العظام من القدامى، وهذا يا صديقي العزيز هدف لا ينبغي أن يغرب عن بالنا. إن عدداً كبيراً من الكتاب يجرفه

إلهام الآخرين، بالضبط كما يحكى عن الكاهنة «باميثيا» في معابد «دلفي» التي كانت تقترب من المرجل في ذلك الموضع من الأرض الذي يكمن فيه شق، والذي يقال بأن أبخرة إلهية كانت تنبعث منه فتتشبع هي بتلك القوة الإلهية، وفي الحال يتلبسها الإلهام أو الوحي فتنطق بنبوءاتها. وبالمثل فإن عبقرية القدامى، وكأنها تنبعث من شقوق مقدسة تنطلق إلى أرواح من يقلدونهم، وعندما ينفخون فيهم ذلك الإلهام، فإنهم يستمدون بعض الإلهام منهم ويقعون تحت تأثير جلال القدامى وعظمتهم حتى عند من يفتقر إلى الإبداع.

فهل تأثر هيرودتس وحده بهوميروس؟ كلا فحتى قبل ذلك كان ستيسكورس وأركيلوكس وفوق الجميع أفلاطون الذي استمد لنفسه من نهر هوميروس العظيم تُرعاً وجداول لا تعد ولا تحصى. وربما كان ينبغي عليّ أن أثبت صحة هذا الكلام، لو لم يقم أمونيس وأعوانه بتلك المهمة قبلي فاختاروا أمثلة عديدة ودونوها.

إن هذا الإجراء لا يعد سرقة أدبية، فهو أشبه ما يكون بأخذ طبعات من صور أو منحوتات جميلة أو أية أعمال فنية أخرى، ولا أعتقد أن أفلاطون كان سيصل إلى ذلك الكمال والجمال في كتاباته الفلسفية وإلى تلك الموضوعات الشعرية وأساليب التعبير لو لم يكن في حداثته، كمصارع غرّ يدخل في مباراة مع بطل راسخ الشهرة، قد نافس هوميروس بكل عقله وقلبه في سبيل إحراز المكانة العليا، رغم اندفاعه بحماسة مفرطة لا مراء فيها، إلا أنه لم يخرج من تلك

المنافسة صفر اليدين، وبعبارة هسويد، فإن النمط من التنافس يُعد نعمة للبشر. والحقيقة أن هذه منافسة جميلة ونبيلة،لأن المرء حتى ولو هزم من أسلافه فلن يلحقه أي عار أو شنار[1].

1- الإشارة هنا إلى كتاب «الأيام والأعمال» (المخصص لحياة المزارعين) حيث يميز هسويد بين نوعين من التنافس: الأول هو الذي يؤدي الى الشقاق والحروب، أما الثاني فهو نعمة للبشر حيث يشجع على التنافس والتفوق.

الفصل الرابع عشر

بعض النصائح العملية

ويجدر بنا أيضاً عندما نكتب شيئاً يتطلب رفعة في الفكر والتعبير أن نتخيل كيف يمكن أن يعبر عن الشيء نفسه أفلاطون أو ديموسثينز أو المؤرخ ثيوقليدس وكيف يجعلونه جليلاً، فعندما نقلد هؤلاء الكتاب، فإنهم ينفخون في مخيلتنا وهجاً وحماسة تضيء الطريق أمامنا وتسمو بأذهاننا بوسائل غامضة إلى معارج التميز والجلال. وإذا أردنا أن يزداد التأثير فما علينا إلا أن نسأل أنفسنا «كيف ستؤثر كلماتي هذه في هوميروس أو ديموسثينز وما هي ردة فعلهما عليها لو قيض لهما أن يقرأا ما كتبته؟» إنها لمحنة عظيمة أن تعرض كتاباتك على حُكّام وجمهور من هذا النمط وتتظاهر بأنك مطالب بأن تبرر عملك أمام عمالقة وأبطال من ذلك الوزن[1].

وما هو أبعد تأثيراً أن نسأل أنفسنا السؤال الآتي: «كيف ستنظر الأجيال اللاحقة إلى كتاباتي ؟» وإن خشي الإنسان ألاّ يكتب

1- تحتل المحاكاة أو تقليد الكتاب العظام مكانة مهمة في النقد الغربي نظريةً وممارسةً، وأصبحت منهجاً ثابتاً من مناهج النقد منذ القرن السابع عشر حتى يومنا هذا، حيث ينظر إلى المحاكاة باعتبارها نشاطاً يشحذ الهمم ويفجر مكامن العبقرية علاوةً على تعليم المبتدئ الصبر والتأني والدأب.

شيئاً يدوم أكثر من حياته وعصره، فمن الجلي أن أفكاره غامضة وناقصة،وإنها قد ولدت قبل أوانها ولن تنضج أبداً بحيث تستأهل الذكر في المستقبل.

الفصل الخامس عشر

المجازات والقدرة على التخيل

علاوة على ذلك يا صديقي العزيز فإن التخيل يعد أنجع طريقة للوصول إلى العظمة والرفعة والواقعية. وإني استخدم هذا المصطلح عوضاً عما تعارف الناس على تسميته بـ «الخيال» أو القدرة على صنع الصور. وعموماً فإن «الخيال» يُطلق على كل فكرة موجودة في الذهن وتؤدي إلى الكلام، بيد أن المعنى الشائع الآن للكلمة هو أن اللذة أو العاطفة تجعلك ترى ما تصف وتمكنك من جعل مشاهديك يرونه أيضاً. ولا يخفى عليك أن للخيال هدفاً مختلفاً في الخطابة عنه في الشعر لأن الشاعر يهدف إلى الإدهاش في حين أن الخطيب يروم حيوية الوصف،بيد إن كليهما يحاولان إثارة المشاهدين.

أماه ! أتوسل إليك ألاّ تدفعي بهن نحوي
أولئك النسوة بعيونهن الدموية والأفاعي في رؤوسهن
إنهن هنا! إنهن هنا! يهرعن نحوي ويقفزن عليّ!

وكذلك البيت الآتي:

واأسفاه! إنها تقتلني، أين المهرب ؟

ففي هذين الشاهدين، «يرى» الشاعر ربات الانتقام ويكاد يجعل مشاهديه يرون ما يتخيله،ولا يألوا يوربديس جهداً في إحداث تأثير تراجيدي من عاطفتين هما الحب والجنون، ويبدو لي أنه ينجح في هذه الناحية بالذات ربما أكثر من غيرها، على الرغم من شجاعته في اختلاق مجالات الخيال الأخرى. فهو على الرغم من افتقاره إلى الموهبة الطبيعية إلا أنه غالباً ما رفع عبقريته إلى مصاف التراجيديا، وكان في جميع المقطوعات العظيمة أقرب ما يكون بأسد هوميروس الجريح الذي:

يضرب بقسوة ذيله على أضلاعه وخاصرته
ويجبر نفسه على خوض المعركة

وعندما تسلم الشمس العنان إلى فاثيون فإنه يقول:

لا تغزُ في طريقك سماء ليبيا
فهواؤها بلا رطوبة، وحرارتها
الملتهبة ستحرق عجلات عربتك

ثم يستمر قائلاً:

أسرع في رحلتك نحو نجوم الثريا،
وعندما سمع الشاب ذلك أمسك
بعنان الفريق المجنح وألهب ظهره
بالسوط وشق طريقه نحو وديان
السماء ثم امتطى أبوه «الشعري اليمانية»
وهو يوجه ابنه: في هذا الاتجاه!
استدر هنا...

ألا تعتقد بأن مخيلة الشاعر نفسه تسافر مع تلك العربة وتشاطر الفريق مخاطره ؟ ولو لم يتبعهم في تلك الجولة السماوية لما استطاع أن يصفها على تلك الشاكلة، والكلمات التي وصفها على لسان كساندرا تنتمي إلى النمط نفسه:

لا، أيها القرطاجيون، يا محبي الخيول

وكذلك الأمر مع أسخيلوس فإنه يغامر باجتراح صور بطولية من الطراز الأول، كما يقول في مسرحيته «سبعة ضد طيبة»:

سبعة مقاتلين شجعان ذبحوا
ثوراً فوق ترس ذي حواف سوداء
وبعد أن غمسوا أيديهم في دماء الثور
أقسموا بآلهة الحرب والدمار والرعب...

فهم قد تعاهدوا بقسم مشترك على الموت دون رحمة. ولكن اسخيلوس يعرض في بعض الأحيان أفكاراً غير كاملة ومضطربة وقاسية، وعندما يقوم يوربديس بتقليده فإنه يقترب على نحو خطير من ارتكاب الأخطاء عينها. وكمثال على ذلك، فإن اسخيلوس عندما يصف ظهور دايونيسس في قصر لا يكرغس فإنه يقع في تناقض كبير عندما يصف القصر بأن به مساً:

القاعات مسكونة، والسقف ملهم بجنون باخوسي

في حين أن يوربديس يعبر عن الفكرة نفسها بعبارة مختلفة ولكنها أكثر طلاوة:

واشترك الجبل بكليته معهم في الجنون الباخوسي

أما سوفوكليس فإنه استخدم مجازات بديعة لوصف وفاة أوديب

عندما يهيئ نفسه للدفن وسط النذر السماوية، أو عندما يظهر اسخيلوس فوق قبره والأسطول الإغريقي يهم بالمغادرة، وهذا الظهور لم يصفه أحد من قبل بمجازات حيوية كما فعل سايموندز، ولكن يستحيل علينا أن نقتبس أمثلة على تلك الشواهد كلها.

كما ذكرنا سابقاً، فإن المخيلة الشعرية تقبل بكل ما هو غير معقول وخرافي، في حين أن أفضل سمة من سمات الخطيب هي الواقعية والحقيقة. وعندما تخرق هذه القاعدة، أي عندما تصبح الخطبة شاعرية وخرافية وتسقط في حضيض اللامعقول، فإن ذلك يعد غريباً أو غير مقبول، وكمثال ذلك عندما يرى خطباؤنا الحاذقون الأرواح المنتقمة وكأنهم كتاب التراجيديا ولا يدرك هؤلاء الخطباء على الرغم من نبلهم أنه عندما يقول أورستيز:

اتركي يدي، فإنك واحدة من الأرواح المنتقمة!
إنك تحتضنيني بقوة لترميني في جهنم

فإنه يرى الأرواح المنتقمة، لأنه قد جن!

فما تأثير المجازات عند استخدامها في الخطابة ؟ ربما تُسهم في إضفاء القوة والانفعال علاوة على أشياء أخرى، ولكن عندما تضم إلى الأجزاء الجدلية فإن الغاية تكون ليس مجرد إقناع السامع، بل السيطرة عليه، كما في الشاهد الآتي من ديموستينز:

لو أننا سمعنا في هذه اللحظة خارج المحكمة صراخاً وأخبرنا بأن بوابات السجن قد فتحت وأن السجناء جميعاً قد هربوا فلا يمكن لإنسان سواء أكان حدثا أم شيخا أن يظهر عدم الاكتراث بحيث لا يقدم كل مساعدة ممكنة، ولو أنبئ بأن الرجل الفلاني هو الذي أطلق سراح السجناء، فإنه سيقتله حالاً، قبل أن تسنح الفرصة له ليتكلم ...

ويفعل هبرديس الشيء نفسه، فقد سيق إلى المحكمة بسبب اقتراحه بأن يحرر العبيد جميعاً بعد هزيمة أثينا، فقال «إن هذا المقترح لم يكن قراري أنا الذي يتكلم معكم، وإنما هو قرار معركة شايدرينيا» إن المتكلم هنا قد قدم سلسلة من الحجج واستخدم ملكة خياله، وهكذا اجتاز حدود الإقناع الضعيفة بسبب جرأة أفكاره. ففي جميع الحالات المشابهة، يشنف آذاننا التعبير القوي وينسحب اهتمامنا من حجة الموضوع إلى الإعجاب بالصورة الخيالية التي تخفي الحجة الفعلية بسبب روعتها. وهذا أمر طبيعي، فعندما يرتبط عنصران ويصبحان كياناً واحداً، فإن العنصر الأقوى يستمد قوته من العنصر الأضعف.

ونكتفي بهذا القدر من الحديث عن أمثلة الجلال بسبب الفكرة والتي مصدرها عظمة الروح، أو المحاكاة، أو المجازات.

الفصل السادس عشر

المجازات البلاغية: القسم

والآن وصلنا إلى الموضع الذي كرسته لمناقشة المجازات البلاغية فهي، كما ذكرت سابقا، تسهم إسهاماً كبيراً في العظمة إن أُحسن استخدامها. ولكن سيكون من المُمل أن نعالجها جميعاً بالتفصيل في هذا الموضع، لا بل إنه عمل لن ينتهي. لذا فإنني أعالج بعضاً من تلك المجازات التي تخلق العظمة لكي أثبت وجهة نظري.

ففي الشاهد الآتي يحاول ديموسثينز أن يبرر سياساته. فما هي الطريقة الطبيعية للتكلم في هذا الموقف ؟

لم تكونوا على خطأ، أنتم يا من عاهدتم أنفسكم على النضال
في سبيل تحرير اليونان، فقد كانت لكم أسبابكم الداخلية لذلك.
فلم يكن من قاتل في ماراثون وساليماس وبلاتيا على خطأ.

ولكن فجأة كرجل تملكه مس جنوني من أحد الآلهة يقسم بأبطال اليونان:

لا يمكن أن تكونوا على خطأ، قسماً بكل من واجه الموت
في ماراثون.

فمن خلال استخدام ذلك المجاز الوحيد (وعلى الرغم من أنني

سأطلق عليه في هذا الموضع تسمية «مناجاة» (Apostrophe) فإنه على ما يظهر يؤّله أسلافهم بالإيحاء بأنه يمكن أن نقسم بهؤلاء الذين ماتوا تلك الميتة كما نقسم بالآلهة. فقد أدخل في روع الحكام روح أولئك الرجال الذين صمدوا بوجه الخطر، وجعل من خطبته التي تعتمد المحاججة أساساً لها قطعة أدبية رائعة تفيض بالانفعال بسبب استخدامه لذلك القسم الغريب. وفي الوقت نفسه نفث في روح مستمعيه كلمات لها فعل الترياق بحيث إنهم يشعرون بالفخر للحرب التي خاضوها ضد فيليب، كالنصر الذي أحرزوه في ماراثون وسالماس بسبب الإحساس بالرفعة الذي ولّده ذلك المديح. وقد قام الخطيب بجعل العاطفة والحماسة تجرفان مستمعيه لأنه استخدم مجازاً مؤثراً.

وقد قيل بأن أصل هذا القسم يكمن في مسرحية من مسرحيات يوبولس:

قسماً بماراثون! قسماً بمعركتي!
لن يذوق طعم الراحة من يؤذيني!

ولكن لا علاقة للسمو بالقسم من حيث كونه قسماً فحسب، بل ينبغي أن نراعي موضع القسم وأسلوبه وسياقه ومغزاه. ففي يوبولس أعلاه ليس هناك إلاّ قسم، وهو موجه إلى الأثينيين الذين لا يزالون يستمتعون بمجدهم ولا حاجة بهم إلى المواساة، وعلاوة على ذلك،

فإن الشاعر في قسمه لم يؤلّه المحاربين لكي يثير لدى سامعيه أفكاراً تناسب شجاعتهم، ولكن اهتمام الشاعر ينتقل من الرجال الذين واجهوا الخطر إلى المعركة، وهي كيان مجرّد. أما عند ديموسثينز، فإن القسم مُصاغ صياغة حذرة وموجهٌ إلى رجال قد عانوا من الهزيمة، لذا فالهدف منه هو ألاّ يشعر الأثينيون بأن معركة شايورينيا كانت خاسرة، علاوة على أنه يثبت، كما ذكرت سابقاً، أنه لا يوجد أي تقصير، فهو يقدم لهم نموذجاً يستند إلى القسم، فهو مديح وتشجيع في آن واحد. ولكن لو قاطع أحدهم الخطيب قائلاً «إنك تتحدث عن هزيمة نجمت عن سياستك، بيد أن كلامك هو عن انتصارات! «فإنه قد وزن بروية وحذر حتى الكلمات المفردة واختارها بعناية فائقة ليثبت في النهاية أنه حتى عندما يكون المرء في جنون الإلهام يتعين أن يكون صاحياً وعاقلاً. فهو يتحدث عن «هؤلاء الذين حاربوا من سفنهم في معركة سالماس وارتيمسيم وهؤلاء الذين صمدوا في بلاتيا» فهو لا يستخدم مفردة «منتصر» في أي موضع قط، ويتجنب أية كلمة توحي بنتيجة ناجحة، عكس ما حدث فعلياً في معركة شايورينيا. ولهذا السبب فأنه يستبق الاعتراضات ويستحوذ على مشاعر الجمهور بالقول «لقد أُنعم عليهم جميعاً بتشييع رسمي وليس المنتصرون وحسب».

الفصل السابع عشر

المجازات البلاغية والجلال

وهنا ينبغي علينا ألاّ ننسى يا صديقي العزيز موضوعاً درسناه سوياً ولكننا سنمر عليه هنا مرور الكرام، وهو أن المجازات تعزز الجلال وبدورها أيضاً تستمد قدراً كبيراً من الروعة منه. وسأوضح كيفية ذلك وطريقته. إن استخدام المجازات بإفراط يثير الشك في ذهن المستمع، ويشعره بأن هناك مغالطات ودسائس ومؤامرات. ويحصل هذا عندما نخاطب حاكماً يمتلك سلطة اتخاذ قرار، وخاصة عندما يكون طاغية أو ملكاً أو قائداً لامعاً. فسرعان ما يستبد به الغضب إن شعر بأن المتكلم يفوقه حيلةً ودهاءً كطفل غر تفاجئه ألاعيب الخطيب البلاغية، فهو سيشعر بأن تلك المغالطات إهانة شخصية له وقد يرد عليها بطريقة وحشية أحياناً، ولكن إن كظم غيظه، فلا سبيل لإقناعه، لذا فإن أفضل طريقة لاستخدام المجازات البلاغية هي توظيفها بطريقة لا يشعر السامع بها. لذلك فإن الجلال والانفعالات تكون بمثابة الترياق الناجع ضد الإحساس بالشك الذي يولده استخدام المجاز عند السامع. فالأساليب الفنية الماهرة كفيلة بإخفاء الصنعة عندما يحيط بها الجمال والسمو ولن تثير ريبة المستمع. ويكفينا للتدليل على صحة ذلك الشاهد الذي مر بنا وهو «أقسم برجال

ماراثون». ولكن كيف تسنى للخطيب ديموسثينز أن يخفي المجاز في ذلك المثال ؟ لقد تم له ذلك دون تكلف بسبب روعة المجاز، فكما تتلاشى الأضواء الخافتة أمام وهج الشمس، فكذلك الأمر مع التصنع البلاغي الذي يختفي عندما يغمره سطوع الجلال وألقه. وشبيه بهذا الأمر ما يحدث في الرسم. فعندما يوضع الضوء والظل جنباً إلى جنب، فإن الضوء يجذب النظر أولاً ويبرزه ويبدو أقرب بكثير مما هو عليه. وكذلك الأمر مع الأدب، حيث يبرز عنصرا الانفعال والجلال ويكونان قريبين من القلب بسبب علاقة طبيعية تربطهما سوية، وكذلك بسبب بهائهما، ويجتذبان انتباهنا قبل المجازات التي يجعلانها تختفي في الظل ومن ثم تحجبان عنصر الصنعة فيها.

الفصل الثامن عشر

الأسئلة البلاغية

ماذا بوسعنا أن نقول عن الأسئلة والاستفسارات البلاغية ؟ ألا ينبغي أن نقول إنها تعزز من قوة الخطابة وواقعيتها:

رجاءً أخبروني، أعلموني هل تريدون أن تسألوا بعضكم بعضاً «ألا توجد أخبار جديدة ؟» هل ثمة خبر أعظم من أن شخصاً مقدونياً قد قام بغزو اليونان ؟ «هل مات فيليب ؟ «كلا، لكنه مريض» سواء أكان مريضاً أم ميتاً، فما أهمية ذلك عندكم ؟ إن أصابه مكروه، فسرعان ما ستخلقون فيليب آخر».

أو استمع إلى المثل الآتي:
«دعنا نبحر نحو مقدونيا» فسأل سائل «أين سترسو السفينة» ؟
«إن الحرب نفسها ستكشف عن مواضع ضعف فيليب».

ولو وضعت جميع هذه الأسئلة بصيغة الإثبات لما كان لها أهمية تذكر، أما في وضعها الحالي، فإن سرعة السؤال والإجابة، علاوة على ابتكار أسلوب اعتراض الشاعر على نفسه والإجابة عليها وكأنه

يجيب شخصاً آخر لم تضف إحساساً بالجلال على مفرداته فقط، ولكن أضفت عليها الصدق بدرجة كبيرة، وكل هذا بسبب استخدام هذا الأسلوب البلاغي. فالانفعالات تكتسحنا بسهولة عندما تبدو متولدة من الحدث أكثر مما يتصنعها المتكلم، وصيغة طرح السؤال على الذات والإجابة عنه تعطي الانطباع بأن الانفعال عفوي وليس مصطنعاً. وكما يحدث مع الناس عندما يمطرهم أحدنا بوابل من الأسئلة فإنهم ينزعجون وتكون إجاباتهم عنيفة وصادقة، فإن صيغة السؤال والجواب تخدع المستمع وتقوده إلى التصديق بأن جميع المسائل التي أثيرت قد تمت الإجابة عليها ارتجالاً ودون تصنع.ومرة أخرى، فإن الجملة الآتية من هيرودتس تُعد مثالاً رفيعاً من أمثلة الجلال.

(هنا فجوة تقدر بصفحتين ناقصة)

الفصل التاسع عشر

حذف حروف العطف[1]

....وكانت الكلمات تتدفق دون ارتباط، وتكاد تسبق المتكلم نفسه. وقال زينفون «وعندما شبكوا تروسهم اندفعوا، حاربوا، قُتلوا، ماتوا».

ويقول هوميروس على لسان يورالوكس:
ذهبنا إلى حيث أخبرتنا، أيها النبيل عوليس
إلى الغابات، شاهدنا قصراً جميلاً في الوادي.

فهذه الجُمل متقطعة ولكنها سريعة مما يولد انطباعاً بالإثارة التي تعرقل انتباه القارئ ولكن في الوقت نفسه تحثه على الاستمرار في القراءة. وقد حقق هوميروس هذه النتيجة عن طريق حذف حروف العطف.

1- في البلاغة العربية يسمى هذا الموضوع «الفصل»، وهو ترك العطف بالواو لأغراض بلاغية.

الفصل العشرون

جمع المجازات

إن توظيف عدة مجازات في تعبير واحد يحدث تأثيراً كبيراً، فحين يتحد اثنان منهما سوية كفريق واحد، فإنهما يسهمان بإضفاء سمات مثل القوة والإقناع والجمال على الكلام. وكمثال على ذلك خطبة ديموستينز ضد ميدياس حيث نجد أمثلة لحذف حروف العطف متداخلة مع التكرار والوصف الجميل:

إن المعتدي يمكن أن يؤذي ضحيته بطرق عديدة،
ولا تستطيع الضحية أن تكشف إلا عن بعضها لأي
شخص آخر.. بالإشارة، بالنظرة، بالصوت.

وخوفاً من أن تصبح خطبته رتيبة لمعالجتها الموضوع نفسه (لأن الرتابة تتفق والكسل، في حين أن الفوضى ترتبط بالانفعال والتي هي اضطراب وتحرك الذهن)، فإن الخطيب يبدأ هجوماً جديداً وكأنه عاصفة هوجاء:

بالإشارة، بالنظرة، بالصوت، عندما يهين، عندما

يتصرف كعدو، وعندما يصفع المرء بجمع يديه،
وعندما يصفعه كالعبد ....

إن الخطيب هنا يفعل ما يفعله الشخص المتنمر على غيره، وباستخدام هذه المفردات فإن الخطيب يحدث عند السامع التأثير نفسه الذي مارسه المعتدي، فهو يؤثر على ذهن من يحاكمه من خلال ضربات متتابعة ومستمرة. وفي هذه اللحظة، يبدأ هجوماً جديداً وعارماً:

عندما يصفع بجمع اليد. عندما يصفع
بجمع اليد على الخدين. تثير هذه الأمور
الدم في العروق، تدفع الرجال إلى أفعال

تخرجهم عن طورهم، عندما لا يكونون معتادين على الإهانة. لا يستطيع أي إنسان أن ينقل هول تلك اللحظة بمجرد الكتابة عنها.

وهنا نلاحظ أن ديموستينز يحافظ على قوة إنشائه من خلال التنويع على التكرار وقوة الوصف وحينها يصبح النظام عنده فوضى، والفوضى عنده تتضمن عناصر منتظمة.

الفصل الحادي والعشرون

العطف وبعض معوقاته

والآن دعنا نضيف بعض حروف العطف إذا شئت على طريقة ايسوقراطس ومدرسته:

علاوة على ذلك، ينبغي ألاّ يغرب عن بالنا
أن المعتدي قد يعمل أشياء عديدة، أولاً
بهيئته، ثم بنظرته، ثم كرة أخرى بصوته....

وكلما وسعت هذه الفقرة نقطة بعد أخرى، وجعلتها سلسة بعد إضافة حروف، فسرعان ما ستدرك أن غياب حدة الانفعال وقسوته ستعجزان عن إحداث أي أثر في النفس وأن لسعتها والنار الكامنة فيها قد انطفأت. فكما يحرم عدّاء من السرعة عندما تُربط قدماه، كذلك الانفعالات تخف كثيراً عندما تقيدها حروف العطف والإضافات الأخرى، حيث إن ذلك يؤدي إلى إعاقة تدفقها ومن ثم تفقد سرعتها وتأثيرها.

الفصل الثاني والعشرون

التقديم والتأخير

إن التقديم والتأخير جزء من الموضوع نفسه[1]. وهو ترتيب المفردات والأفكار بطريقة تخالف التتابع الطبيعي لها....[2] وهي سمة أصيلة من سمات الانفعال الجامح. فالناس في الحياة العادية قد يشعرون بالغضب، أو الخوف أو السخط أو قد تُشتت الغيرة انتباههم أو أي انفعال آخر (ويستحيل على المرء أن يحدد كل هذه الانفعالات لأنه لا عد لها ولا حصر) فإنهم يقفزون من موضوع إلى آخر، فيذكرون شيئاً ثم يهرعون إلى شيء تال، ويحشرون جُملاً لا علاقة لها بالموضوع هنا وهناك ثم يعودون كرة ثانية إلى نقطة البدء، لأن حماستهم، كالريح المتقلبة، تطوح بهم في كل اتجاه، فيغيرون من تعبيراتهم وأفكارهم، وكذلك من الترتيب الطبيعي للمفردات فيلجؤون إلى تنويعات كثيرة. والشيء نفسه ينطبق على كثير من أفضل الكُتّاب الذين يلجؤون إلى التقديم والتأخير محاكاة لتأثير الطبيعة. فالفن يصل درجة الكمال عندما يبدو كالطبيعة، كما أن الطبيعة تحقق أعلى درجات النجاح عندما تخفي فنها. ويمكننا أن نوضح ذلك

1- يقصد به موضوع «المجازات». (المترجم)

2- هناك بعض المفردات الناقصة في هذا الموضع.

بالاستشهاد بكلمات دايونيسس الفوكي في هيرودتس:

إن حظوظنا معلقة على حافة النصل.
يا رجال أيونيا! إن قدر لنا أن نكون
أحراراً أو عبيداً، أو عبيداً فارين
والآن إن كنتم مستعدين لتحمل المشاق
فحاضركم مملوء بالجهد والكدح، ولكنكم
ستتمكنون من دحر عدوكم

أما الترتيب الطبيعي للمفردات فهو:

يا رجال أيونيا، ها قد آن الأوان
لتحمل المشاق، لأن حظوظنا
معلقة على حافة النصل.

ولكن المتكلم يؤخر المنادى «يا رجال أيونيا». فهو يبدأ بذكر مخاطر الموقف، وكأن الخطر يدق الأبواب بحيث لم يعد لديه الوقت لمخاطبة جمهوره. فقد قلب الخطيب تسلسل الأفكار أيضاً. فقبل أن يقول لهم بأنه ينبغي عليهم أن يعانوا من شظف العيش ويتحملوا المشاق (وهو بيت القصيد من

الشاهد)، يقدم السبب الذي يسوّغ تلك الضرورة بالقول «إن حظوظنا معلقة على حافة النصل» ونتيجة ذلك فإن الخطيب يبدو وكأنه لا يقدم لنا خطبة سبق له وأن أعدها إعداداً جيداً بل وكأن كلماتها فُرضت عليه فرضاً بسبب الظروف المحيطة به.

ويتسم ثيوسيديس بمهارة شديدة في استخدام أسلوب التقديم والتأخير لكي يفصل الأشياء التي ترد عادة وعلى نحو طبيعي متصلة ومترابطة. أما ديموستينز فعلى الرغم من أنه أقل جموحاً، إلاّ أنه يفرط في استخدام هذا الأسلوب إفراطاً شديداً لكي يمنح سامعه إحساساً قوياً بالواقعية وحتى بالارتجال. علاوة على ذلك، فإنه يشرك جمهوره معه في مغامرات التقديم والتأخير الطويلة. فغالباً ما يترك الفكرة التي بدأ بها معلقة بصورة شائقة، وفي الوقت نفسه وبأسلوب غريب وغير متوقع يبدأ بحشد تفاصيل وأفكار الواحدة تلو الأخرى مستمدة من أي مصدر كان، ويطرحها حيثما شاء في وسط الكلام، مدخلاً في روع مستمعيه بأن تركيبة الجملة برمتها ستتداعى، ويجبرهم على أن يشاركوه في مخاطرته بسبب تأثرهم. ثم فجأة، وبعد انقطاع طويل، يضيف الخاتمة التي طال انتظارها في المكان المناسب وفي الوقت المناسب، أي في النهاية، ويحدث تأثيراً انفعالياً قوياً بسبب استخدامه لهذا الأسلوب البلاغي بتلك الطريقة الخطرة والجسورة. ولكثرة الأمثلة على هذا الأسلوب لا داعي لإيراد

أي شاهد.

الفصل الثالث والعشرون

مجازات التنويع

كما تعرف، فإن المجازات التي تسمى بالتراكم والتنويع والذروة[1] تُعد سلاحاً فعّالاً في جعبة الخطيب، وتسهم إسهاماً فاعلاً في إضفاء الواقعية والجلال والانفعال على الموضوع. لاحظ أيضاً كيف أن التنويع في الحالة والزمن والأشخاص والأرقام والجنس يضفي حيوية على الخطاب. أما فيما يخص الأعداد فإن الأسلوب لا يزدان بها أو بمعظمها حيث أن صيغ الكلمات تكون مفردة في حين أن معناها يكون بصيغة الجمع، كما في المثل الآتي:

وقد تجمع الملأ على الشاطئ وهم
يصرخون: «سمك التون»!

ولكن الحقيقة هي أن استخدام الجمع عوضاً عن المفرد يكون

1- بإمكان القارئ المهتم بالبلاغة المقارنة على نحو خاص الإطلاع على مناقشة Grube لهذه المصطلحات البلاغية مع أمثلتها في الصفحات 34 – 35 من ترجمته حيث ترد تعريفات Polyptoton (استخدام الكلمة في مختلف الحالات) وAthroismos (تراكم المفردات والجمل ذات المعنى الواحد) وClimax (السُلّم الذي يشير إلى سلسلة الخطوات في المحاججة البلاغية).

في بعض الأحيان ذا تأثير أكثر فاعلية على الأذن، ويعطي الإحساس بالوفرة أكثر من ذكر العدد نفسه، كما في كلمات أوديب في مسرحية سوفوكليس:

آه، أيتها الزيجات، أيتها الزيجات!
لقد ولدتنا، وبعد أن ولدنا، منحتنا
البذور نفسها، فكشفت لنا عن
الآباء والأولاد والأخوة في آن واحد
كلهم في علاقة سفاح: أمهات وزوجات وعرائس
ما أخزاه من فعل عند الإنسان!

وكل هذا التعداد يمكن إيجازه باسم واحد: أوديب من ناحية وجوكستا من ناحية أخرى. ولكن رغم ذلك، وعندما توسع العدد إلى الجمع فقد تضاعفت البلايا أيضاً. وهناك مثال آخر على الوفرة في البيت الآتي:

وتقدم إلى الأمام الهكتوريون وساربيدون

وكذلك وصف أفلاطون للأثينيين الذي سبق اقتباسه في موضوع آخر:

إن البيلوبيين لا يعيشون معنا ولا الكادميين
ولا المصريين ولا الدانيين، ولا الآخرين من البرابرة بالولادة
ولكن من يعيش هنا
هم الإغريقيون الأصليون وليسوا أنصاف البرابرة....

إن جمع الأسماء على هذه الشاكلة يجعل الحقائق بطبيعة الحال أكثر تأثيراً ووقعاً على السامع، بيد أنه يتعين علينا أن نلجأ إلى هذه الأداة البلاغية عندما يقبل الموضوع واحداً أو جميع أنواع المبالغة أو التوسيع أو التكرار أو إظهار الانفعالات، لأن كثرة التنميق، كما نعلم جميعاً، تؤدي إلى الأسلوب الطنان.

الفصل الرابع والعشرون

تحويل صيغة الجمع إلى المفرد

وعلاوة على ذلك، فإن العملية المعاكسة، أي اختصار الجمع إلى صيغة المفرد، تؤدي في بعض الأحيان إلى خلق تأثير جليل من الطراز الأول. وكما يقول ديموسثينز:

كان جميع بيلوبونس منقسماً

أو المثال الآتي من هيرودتس:

وكذلك عندما قدم فرانكس مسرحية باسم «الاستيلاء على مايلتس «انفجر المسرح كله بالبكاء[1].

إن اختصار العدد من الكثرة إلى الوحدة يولد إحساساً قوياً بأحادية الشيء. وفي المثالين السابقين فإن السبب في تأثيرهما الكبير هو عينه. فعندما تكون الكلمات مفردة ونغيرها إلى صيغة الجمع فإن ذلك يخلق انفجاراً عاطفياً. أما عندما تكون الكلمات في صيعة الجمع

1- يقصد انفجر المشاهدون بالبكاء

ونحولها إلى صيغة المفرد فإن ذلك يخلق تأثيراً مدهشاً بسبب تغير الحقائق المعاكس.

الفصل الخامس والعشرون

تغيير صيغة الجمع

أما تقديم الأحداث التي حصلت في الماضي بصيغة الحاضر فإنه سيحوّل الفقرة من مجرد سرد مضى وولى إلى حدث فعلي يحصل الآن، وكما قال زينفون:

سقط أحدهم تحت فرس سايرس،
فدهسه، ولكنه امتشق حسامه
وطعن الفرس في بطنه، فانتصب
على قائمتيه الخلفيتين وطوّح براكبه
سايرس أرضاً.

إن ثيوسلديس شغوف باستخدام هذه الأداة البلاغية شغفاً مفرطاً.

الفصل السادس والعشرون

تنويع الأشخاص وصيغة المخاطب

ويمكنك أيضاً بالطريقة نفسها أن تجعل تغيير الصيغة النحوية للأشخاص مؤثرة، حيث إنها تجعل المستمع يشعر بأنه يتحرك وسط المخاطر بنفسه. وكما يقول هوميروس:

لتحسبنهم التقوا في لجة المعركة
بلا كلل وبلا خوف، قاتلوا
قتالاً مريراً.

وكذلك البيت الآتي من اراتس:

لا تغامر بالإبحار في هذا الشهر

ويفعل هيرودتس الشيء عينه:

ومن الفنتين ستبحر عبر الشاطئ، ثم
ستصل إلى هضبة منبسطة. ستعبر هذه

الهضبة ثم اشرع في رحلة ستستغرق
منك يومين توصلك إلى مدينة كبيرة
تسمى ميرو.

ألا ترى يا صديقي العزيز كيف يهيمن الشاعر على فكرك ويقودك عبر هذه المناطق ويجعلك ترى ما تسمع ؟ إن شواهد كهذه تجعل القارئ في وسط الحدث عن طريق مخاطبته مباشرة، وثمة أسلوب آخر أقل شيوعاً وهو مخاطبة شخص معين بدلاً من توجيه الكلام إلى المستمعين ككل، كقول الشاعر:

لم يكن بوسعك أن تعلم إلى أيِّ
جانب من القتال كان ابن تايدوس يحارب.

فعندما توجه كلامك إلى مستمعك بهذه الطريقة فإنك ستشغل عواطفه بشكل أكثر فعالية وتحوز على اهتمامه وتجعل الموقف حقيقياً عنده.

الفصل السابع والعشرون

الانتقال إلى صيغة المتكلم

يلجأ بعض الكُتّاب أحياناً عند الحديث عن شخص ثالث إلى تغيير صيغة المتكلم إلى الشخص الأول بتقمص تلك الشخصية، وهذه الصيغة البلاغية تُعبر عن اندفاع عاطفي كبير. وكما يقول الشاعر هوميروس:

ودعا هكتور أهالي قرطاجة بصوت عال
أن يهرعوا إلى السفن ويتركوا غنائم الموتى
الملطخة بالدم «إن رأيت أحداً بعيداً
عن السفن، فإني قاتله لا محالة».

فهنا يسرد الشاعر القصة بأسلوب الشخص المتكلم،وهو ملائم للحدث، ولكن التهديد المفاجئ يأتي بغتة ودون تمهيد على لسان قائد غاضب. وستفقد الشحنة العاطفية جذوتها لو قال «ثم قال هكتور كذا وكذا». إن تغيير تركيب الجملة قد سبق تغيير الشاعر لصيغة المتكلم.لذا فإن الاستخدام الأمثل لهذه الأداة هو في المواضع القصيرة والحادة والتي لا تسمح للكاتب بالتأخير، ولكنها تجبره على

تغيير الشخوص من واحد إلى الآخر. وقد قال هيكاتسـس:

وقد حزن سايكس لذلك حزناً شديداً
وأمر الأطفال بالمغادرة «لا أستطيع
أن أساعدكم. لذا اذهبوا إلى بلد
آخر لكي تنقذوا أنفسكم دون أن تؤذوني».

ويستخدم ديموسثينز تغيير صيغة الشخص بطريقة مختلفة نوعاً ما عندما يوجه خطابه إلى ارستيجون للتعبير عن سرعة الانفعالات:

ألا يمكن أن نعثر على واحد منكم يشعر
بالتقزز والسخط على عنف هذا
الوحش الصفيق الوجه الذي «أنتم يا
أحقر الرجال وأشدهم خسة» لم يكبح
جماح كلامه لا قاض
ولا بوابة يمكن فتحها....

فقبل أن يكتمل المعنى يقطعه في الوسط، وفي سورة الغضب التي تجتاحه يكاد يقسم شبه الجملة إلى نصفين باستخدام صيغة الشخص الثالث وصيغة الشخص الثاني في الوقت نفسه (الذي «أنتم يا

أحقر....»)، ولذا فعندما تبدو خطبته قد ابتعدت عن ارستيجون وطرحته جانباً، إلاّ أن التركيز عليه يكون أشد وأعمق بسبب نوبة الانفعال تلك. أما كلمات هوميروس على لسان بنلوبي فهي شبيهة بتلك:

أيها الرسول، لم أرسلك هؤلاء الخاطبون كرام الأصل؟
هل ليخبروا خدم عوليس أن يتركوا أعمالهم ليجهزوا
لهم وليمة ؟ ألا ليتهم لم يتوددوا إليّ ولم يلتقوا
سوية. ليتها كانت وجبتهم الأخيرة حتى
لا يتقدموا لخطبتي ثانية! أنتم يا من تزدردون قوتنا
وتبددون أرزاقنا، ألم تنصتوا قط إلى آبائكم وأنتم
أطفال، ألم تسمعوهم؟ يحدثونكم، أي الرجال كان
عوليس....

الفصل الثامن والعشرون

الإسهاب

لا أعتقد أن ثمة من يشك في أن الإسهاب يسهم في الجلال، فكما أن التنويع يضيف إلى اللحن الموسيقي عذوبة وكمالاً، فكذلك الأمر مع الإسهاب الذي يتناغم مع التعبير العادي ويُجمّله، وخصوصاً إن لم يكن الأسلوب طناناً أو منتفخاً بل سهل المأخذ. وتمثل كلمات أفلاطون في بداية خطبة جنائزية خير شاهد على ما نقول:

لقد قدمنا لهؤلاء الرجال أسمى آيات التقدير والثناء
الذي يستحقونه، وهاهم ينطلقون في
رحلة القدر ترافقهم المدينة عن بكرة أبيها علانية.
وكل جنازة يلازمها بحميمية أقرباؤها.

فهو يُسمي الموت «رحلة القدر» ويقصد بـ «أسمى آيات التقدير والثناء» مسيرة الجنازة. إن الإسهاب، دونما شك، يضيف الكثير من الفخامة على الفكرة، فقد أضفى الكاتب قدراً كبيراً من الغنائية على النثر العادي، وألبسه لبوس اللحن الشجي باستخدام الإسهاب.

وكذلك مع زينفون في قوله:

إنكم تعدون العمل الشاق الطريق إلى الحياة السارة.
لقد امتلكتم في أذهانكم أكثر المقتنيات
نبلاً وبطولة: فأنتم تتمتعون بالإطراء أكثر
من أي شيء آخر في العالم.

ففي هذا الشاهد، بدلاً من أن يقول زينفون «إنكم ترغبون في العمل الشاق» قال «إنكم تعدون العمل الشاق الطريق إلى الحياة السارة»، وبتوسيع بقية الجملة بالطريقة نفسها ضمّن مديحه فكرة نبيلة. وكذلك هناك جملة هيرودتس الفريدة من نوعها:

لقد ابتلت الآلهة القوم السايذيين الذين
نهبوا معابدها بمرض
حولهم إلى نساء[1].

1- اختلف المترجمون في نقل هذه العبارة، فمنهم من اختار «...ابتلتهم بمرض حريمي» (Grube): و«ابتلتهم بعلة نسائية» (Arieti) و«اصابتهم بمرض نسائي» (Russell) و«اصابتهم بمرض سلبهم جنسهم» (Roberts) و«انزلت الآلهة كارثة بهم حولتهم الى نساء» (Prickard) وهذه عينة بسيطة من الاختلافات بين الترجمات والتي تدل جميعا على اجتهاد اصحابها في تفسير جملة بسيطة ذات معنى ملتوٍ.

الفصل التاسع والعشرون

مخاطر الإسهاب

ولكن الإسهاب محفوف بالمخاطر، فهو أكثر الأساليب البلاغية خطورة إلاّ إذا استخدم بحصافة، وإلاّ فإنه يسقط في حضيض التفاهة ويصبح مجرد ثرثرة فارغة تدل على البلادة. ولهذا فإن أفلاطون (الذي يتميز باستخدام المجازات اللغوية بمهارة فائقة) يُعيب عليه النقاد قوله في «القوانين»:

لا ينبغي للكنوز الذهبية والفضية أن
يسمح لها بالبقاء وتقطن في المدينة.

لأنه إذا أراد أن يمنع حيازة الحيوانات كان ينبغي عليه أن يتكلم عن كنوز الغنم والبقر. ولكن استطرادي أيها العزيز تيرانتيانوس حول استخدام المجازات وعلاقتها بالجلال قد أخذا مني وقتاً وحيزاً كبيراً. فهي كلها وسائل لزيادة الحيوية والتأثير الانفعالي للأسلوب، فالعاطفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالجلال كارتباط شخوص المسرحية بالتسلية.

الفصل الثلاثون

الاختيار السليم للمفردات

إن الفكر واللغة مرتبطان ببعضهما بعضاً ارتباطاً وثيقاً، ولابد لنا الآن أن نتدارس أية جوانب لموضوع المفردات والتي أهملناها لحد الآن. وربما يكون من باب تكرار الكلام أن نعيد لمن لديهم اطلاع على الموضوع فكرة أن اختيار المفردات اختياراً سليماً ومؤثراً يجذب السامع ويسحره، وهي الهم الكبير للخطباء لأنها الوسيلة المباشرة التي تضفي على الكلام العظمة والجمال والرقة والقوة والثقة وكل صفة إيجابية يمكنك أن تفكر بها، كما في حالة التماثيل البديعة. وغني عن القول إن المفردات الجميلة في الحقيقة ما هي إلاّ ضياء الفكر، وربما تجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يجوز أن تستخدم اللغة الجزلة في كل موضع، لأن استخدام الكلمات والمصطلحات الرفيعة في الأمور التافهة تشبه وضع قناع تراجيدي كبير على وجه طفل صغير. وعلى أية حال، ففي الشعر

(هنا فجوة ناقصة تقدر بأربع صفحات)

الفصل الحادي والثلاثون

اللغة المألوفة العادية

بكل عنفوانها وإيحاءاتها كما في قول أناكريون «لم أعد أبالي البتة بتلك المهرة الثراسية»، وكذلك التعبير الأصيل التالي من ثيوبوميبس أيضاً يستأهل الإطراء والمديح «كان فيليب يتمتع بموهبة هضم الأمور الحتمية» وهذا التعبير له أهمية استثنائية لأنه ينطبق على الحقائق، رغم أن سيسليس يدين هذا التعبير لأسباب مجهولة. إن التعابير العادية قد تكون أكثر إيحاءً من اللغة المنمقة والمزخرفة، لأن القارئ يفهم حالاً أمرين في الوقت نفسه، أولهما أنها مستمدة من الحياة العامة وثانيهما أنها بسبب ألفتها تصبح أكثر قدرة على الإقناع. ولهذا فإن الكلمات «هضم الأمور الحتمية» تُعبر عن الحقائق بحيوية لأنها تدل على امرئ يتحمل في سبيل تحقيق مآربه كل أمر قبيح بصبر وبهجة. وكذلك الأمر مع كلمات هيرودتس:

«وقد قطع كلينوس في نوبة الجنون العارم التي اجتاحته لحمه بخنجره حتى أصبح جسمه قطعاً متناثرة من اللحم المفروم».

وكذلك التعبير الآتي:

«وظل بايثز يقاتل على ظهر المركب حتى قطعوه إلى
أشلاء متناثرة».

فهذه التعابير رغم اقترابها من السوقية اقتراباً شديداً، إلاّ أن قوتها التعبيرية تنقذها من السوقية.

الفصل الثاني والثلاثون

الاستعارة

أما فيما يخص عدد الاستعارات، فإن سيسليس على ما يبدو يتفق مع هؤلاء الذين يحددون عددها باثنتين لا غير، أو ثلاث كحد أعلى في الفقرة الواحدة. وهنا أيضاً يبرز ديموسثينز كمثال يحتذى. فالوقت المناسب للاستعارات هو عندما تكتسح الانفعالات كل شيء أمامها كالسيل الجارف حاملة معها عدداً كبيراً من الاستعارات التي تبدو ضرورية في ذلك السياق. وكما يقول:

وهناك أيضاً المتملقون الحقيرون، الذين
بتروا أوصال أوطانهم، والذين
شربوا نخب حريتهم أولاً إلى فيليب والآن إلى
الاسكندر، والذين يقيسون سعادتهم
بحجم كروشهم وبمقدار انغماسهم في الملذات،
والذين طرحوا تلك الحرية
وذلك الانطلاق من العبودية والدكتاتورية
التي كانت عند الإغريق منذ قديم الزمان
جوهر الحياة الكريمة وأساسها.

ولهذا السبب فإن أرسطو وثيوقراسطس يقولان بأن التعابير الآنية لها تأثير ملطف على حدة الاستعارات مثل «وإن جاز لنا التعبير» و«إن قدر لنا أن نقول» لأن الاعتذار يخفف من جرأة التعبير. وأنا أقبل بهذا التعليل ولكنني سأضيف إليه، كما سبق لي وأن ذكرت بصدد المجازات البلاغية، فإن التعبير عن الانفعالات الجامحة بجلال وسمو حقيقيين هما ما يخفف حدة الاستعارات وعددها. فاندفاع العواطف يؤدي إلى اكتساح كل شيء أمامها، لا بل إنها في اندفاعها تجعل من الاستدارات والانحناءات أمراً لابد منه. فهي لن تفسح المجال أمام المستمع لكي ينتقد عدد الاستعارات لأن حماسة عواطف الخطيب ستجرفه معها. وعلاوة على ذلك، ففي معالجة الأمور العامة والوصف لا يوجد ما هو أصدق تعبيراً من تتابع المجازات والمحسنات البديعية الواحدة تلو الأخرى. وبهذه الطريقة يصف زينفون الجسد الإنساني باعتباره مثوى الروح بصورة مؤثرة، ويتفوق عليه في هذا الصدد أفلاطون الذي يقول إن الرأس هو «قلعة» الجسم، أما في الوسط، بين الرأس والصدر يبرز العنق كالبرزخ، أما الفقرات فهي مثبتة إلى الأسفل كالوتد، وتصبح المتعة هي الطُعم الذي يغري الإنسان بالشر، واللسان هو معيار المذاق، أما القلب فهو «العقدة التي تتجمع فيها الأوردة» «وينبوع الدم الذي يجري في أرجاء الجسم» وهو موجود في غرفة الحرس، أما الممرات التي يسلكها الدم في جريانه فيسميها «الأزقة »:

وعندما تزداد ضربات القلب عند الخطر
أو عند الغضب أو عندما تخفق بشدة، فإن الآلهة
في محاولة منها لتخفيف وقع ذلك على الجسم وضعت الرئتين
اللتين تتمتعان بالليونة وبخلوهما من الدم وتتخللهما
من الداخل مسام متعددة وتعملان كحاجز وكمخفف للصدمات
بحيث إن الغضب عندما يعتمل في القلب، فإنه يخفق ضد
جدار لين لا يؤذيه.

أما موضع الشهوات فإنه يشبهه بحجرات النساء في المنزل، في حين أن موضع الغضب يشبهه بحجرات الرجال، ويسمي الطحال بمنشفة الأجزاء الداخلية والتي بدورها تؤدي إلى انتفاخه وتقيحه عندما يمتلئ بالقاذورات:

وبعد ذلك قامت الآلهة بتغطية كل شيء
باللحم، كمادة لينة لوقاية الجسم من
الأذى الخارجي.

ثم يسمي الدم «غذاء اللحم» أما عن التغذية فيقول:

بأنها (الآلهة) تروي الجسم وتسقيه

عن طريق حفر مجارٍ في الجسم كتلك
الترع التي تراها في الحدائق، بحيث إن
جداول الأوردة تتدفق وكأنها
آتية من نهر جارٍ، ولأن الجسم عبارة
عن قناة ذات مسامات فإن الجداول
تتدفق عبر الأوردة.

أما عند اقتراب الموت فإن أفلاطون يقول لنا بأن الحبال التي تربط الجسد بالروح، كالسفينة، ترتخي وتصبح الروح طليقة. فهذه الاستعارات ترد بشكل متسلسل، وما اقتبسناه منها يكفي للتدليل على أن اللغة المجازية مصدر طبيعي من مصادر الجلال، وأن الاستعارات تسهم في خلق السمو وأن الفقرات الوصفية والانفعالية هي أفضل المواضع التي يمكن استغلالها لتحقيق ذلك.

ويبدو من الواضح حتى من دون ذكر ذلك بأن المحسنات البديعية، كأية جماليات أسلوبية، ينبغي ألاّ تستخدم بإفراط. ففي هذا السياق، وُجه الانتقاد حتى إلى أفلاطون على أساس أنه في بعض الأحيان ينساق وراء ما يشبه الجنون اللغوي فيُسرف في الاستعارات والرمز، وعلى سبيل المثال يقول:

ليس من السهل أن يرى المرء بأن المدينة

يجب أن تكون ممتزجة ككأس الخمر حيث
تموج الخمرة القوية وهي تُسكب، ولكن
عندما يُطهرها إله آخر صاح، فإن هذه
الرفقة الحميدة تحولها إلى شراب سائغ ومعتدل.

فقد عاب النقاد على أفلاطون تسميته للماء بـ «الإله الصاحي»، وكذلك لمزج الخمر «بالتطهير»، مما يدل على أن هذه لغة شاعر أبعد ما يكون عن الصحو!

وقد التقط سيسليس هذه العيوب وفي أعمال كتبها في مديح لاسيس تجرأ بالفعل على أن يقدم لاسيس باعتباره متفوقاً على أفلاطون في جميع الأوجه والجوانب. وفي هذا الزعم انساق إلى عاطفتين هوجائين، الأولى أنه يحب لاسيس أكثر من حبه لنفسه، والثانية أنه يكره أفلاطون أكثر من حبه للاسيس. ولكنه يكتب بروح مناكفة، فنرى كلماته ليست مقبولة عند عموم الناس كما يعتقد. فهو يؤمن بأن ذلك الخطيب بدون أخطاء عديدة، ولكن هذا ليس بيت القصيد إطلاقاً.

الفصل الثالث والثلاثون

أفضلية الجلال المشوب بالأخطاء

والآن دعنا نتناول كاتباً يمكن أن يُعد بلا أخطاء وعيوب. ففي هذا السياق ينبغي أن نسأل أنفسنا سواء أكان الأمر يتعلق بالشعر أم بالنثر: أيهما أعلى منزلة، العظمة التي تشوبها بعض الأخطاء، أم الكاتب العادي الذي لا توجد عنده أغلاط؟ وعلاوة على ذلك، هل ينبغي في الأدب أن نعطي المكانة العليا إلى عدد الفضائل، أم إلى تلك السمات التي تكون عظيمة بحد ذاتها ؟ فهذه الأسئلة مرتبطة بدراسة الجلال، وينبغي أن نعثر على إجابات لها.

وأنا أدرك تمام الإدراك أن العبقرية العظيمة أبعد ما تكون عن الكمال، لأن الكاتب الذي يروم الدقة والضبط في كل شيء قد يغامر بالهبوط إلى السطحية، في حين أن العظمة، شأنها في ذلك شأن الثروة العظيمة، من المحتم أن تسهو عن شيء ما. وربما يكون أمراً حتمياً أن يلجأ الكُتّاب العاديون والذين يتمتعون بحظوظ قليلة من الموهبة إلى الضبط، ولا يخاطرون إطلاقاً، ومن ثم لا يهدفون إلى الذُرى، ولذا تكون كتاباتهم صحيحة وبلا أغلاط، في حين أن القابليات العظيمة تبقى عرضة للخطر بسبب جموح عظمتها. أما الأمر الثاني الذي أود الإشارة إليه فهو أنني أدرك بأن الناس ميالون إلى

الانتباه إلى الجانب السيئ من الأشياء، وأن الذاكرة لا تغفر الأخطاء والسقطات والعثرات، ولكنها سرعان ما تنسى الفضائل والبدائع وجوانب التميز.

وقد لاحظت بنفسي أغلاطاً عديدة عند هوميروس وكُتّابِ عديدين من ذوي المكانة العالية، ولا أستطيع الزعم بأنني استمتع بالعثور على هذه الأغلاط، ولكنني لن أسميها أخطاء مقصودة، بل مجرد عثرات سها عنها الكاتب وفلتت من عبقريته. وعلى الرغم من ذلك فإنني متأكد بأنه كلما كثرت الفضائل، حتى لو لم يستطع الكاتب أن يستمر فيها في العمل كله، ينبغي أن تعطى المكانة العليا، لا لشيء إلاّ لأنها تظهر عظمة الفكر الكامن وراءها. إن الشاعر ابولونيوس بدون أغلاط، وكذلك فإن ثيوقراطس ناجح في قصائده الرعوية رغم بعض الهنات والسقطات. ولكن من ستختار: هوميروس، أم ابولونيوس؟

علاوة على ذلك، هل يُعد الشاعر إراستوثينز صاحب القصيدة القصيرة «إراغون» أعظم من اراخيلوخس الذي يتميز شعره بسوء تنظيمه ولكن في الوقت نفسه يتميز بتدفق الإلهام الإلهي والذي يستعصي على القواعد والأصول.

أما في الشعر الغنائي، فلنسأل مرة أخرى، من تفضل باخيليدس أم بندار؟ وفي التراجيديا من الأفضل أيون التنايوسي أم سوفوكليس؟ وعلينا أن نعترف أن باخيليدس وأيون يتميزان بأناقتهما وينتميان

إلى مدرسة التهذيب الشعري وهما بدون أغلاط، في حين أن بندار وسوفوكليس يبدوان في بعض الأحيان وكأنهما يضرمان النار في العالم من شدة حماستهما رغم أن جذوة تلك النار تنطفئ دونما مسوّغ ويسقطان في هوة السطحية. ولكن هل هناك شخص في كامل عقله يستطيع أن يزعم أن قيمة كل مسرحيات أيون تساوي عملاً واحداً مثل «أوديب ملكا» ؟

الفصل الرابع والثلاثون

هيبرديز وديموسثينز

لو حكمنا على كاتب ما استناداً إلى السمات الجيدة التي يمتلكها وليس على عظمتها، فإن هيبرديز سيتفوق على ديموسثينز في كل جانب. فهو أكثر تنوعاً، ويتمتع بخصال إيجابية غزيرة. فهو أشبه ما يكون بالرياضي الذي يكون في المرتبة الثانية في كل سباق يخوضه ضد الأبطال، ولكنه يحرز المرتبة الأولى مع الهواة. والحقيقة، أنه يتمتع بخصال ديموسثينز الحميدة باستثناء قدرته على ترتيب المفردات، علاوة على تمتعه بقدرات لاسيس وعذوبته. فهو يتكلم في الموضع المناسب، ولا يتحدث بالنبرة نفسها على الدوام، كما يفعل ديموسثينز. وتتسم قدرته على رسم الشخوص بالجودة واللطافة، علاوة على تمتعه بقدر كبير من الظرف الذي يتضح في مزاحه الدمث وسخريته العميقة، وحُسن تربيته، وقدرته على معالجة التهكم بمهارة، والظُرف اللائق الذي لا يخلو من الذوق ولا يخدش الحياء (على النقيض مما كان شائعاً في المسرح الأغريقي القديم)، وعلى نجو مباشر، ومهارة في السخرية وبروح لاذعة ومرحة ولكنها ذات هدف بناء يليق بالكوميديا. ويعزز كل هذا ما يمكن تسميته بالعذوبة التي لا يمكن تقليدها والتي هي سمة الكل، فهو يمتلك الموهبة اللازمة

لإثارة الشفقة، وعندما يسرد حكاية فإنه يتميز بالسهولة والرشاقة ولكنه أيضاً مرن في غاية المرونة. وقصته عن «ليتو» تقترب من الشعر في حين أن خطبته الجنائزية مثال ممتاز على الخطابة ويندر أن تجد مثيلاً لها في أي موضع آخر.

ولا يتمتع ديموسثينز بأي إحساس في رسم الشخوص ولا بالقدرة على تدفق الكلمات، ويتصف بالوعورة حيناً وبالضعف في العرض. وعلى العموم فإنه يفتقر إلى السمات التي عرضنا لها في أعلاه. وعندما يُكره نفسه على أن يكون مرحاً أو لماحاً فإن المشاهدين لا يضحكون معه بقدر ضحكهم عليه، وعندما يروم العذوبة والسلاسة فإنه أبعد ما يكون عن تحقيقهما. ولو حاول أن يكتب تلك الخطبة الموجزة عن «فراين» أو «اثينوجينز» لجعلنا نفضل هيبرديس أكثر من ذلك. ولكن تلك القطع الجميلة من هيبرديس، رغم كثرتها، فإنها تفتقر إلى العظمة، فهي تنطلق من «قلب رصين» وتخفق في أن تؤثر فينا، فلا يشعر المرء بالرهبة عندما يقرأ هيبرديس، في حين أن ديموسثينز يستقي من طبيعته النبيلة سمات كاملة كالشموخ الذي يرتبط بالخطبة الرفيعة والانفعالات الحية والغزارة ونباهة العقل وحضور الذهن والعمق والقوة اللتين يمكن مضاهاتهما وحيثما يتطلب الموقف ذلك. فكل هذه الصفات جلبها لنفسه وكأنها هبات من الآلهة (لأنه لا يعقل أن تكون بشرية)، وبهذه السمات الرفيعة التي يمتلكها فإنه يتفوق على الجميع ويسمو فوق نقائصه. كما أنه يبز جميع الخطباء ويغطي

على الكل في العصور كافة. ولا يستطيع مستمعوه أن يقاوموا تلك الدفقات الانفعالية أكثر مما يتمكن المرء من ألاّ يتأثر من رؤية مشهد صاعقة، وهي تهوي، بعينين محدقتين.

الفصل الخامس والثلاثون

أفلاطون ولاسيس

وهناك كما ذكرت آنفاً فرق آخر بين الاثنين، حيث إن لاسيس أدنى مكانة ليس فقط في الخصال الجيدة ولكن في عددها، وفي الوقت عينه يتفوق على أفلاطون في عدد سقطاته وغلطاته وينقصه في محاسنه.

فما الذي كان يدور في فكر هذين المؤلفين اللذين لم يعيرا للتفاصيل الدقيقة أدنى اهتمام في تحليقهما في ذرى التميز وهما أقرب ما يكونان إلى الآلهة منهما إلى البشر؟ لقد أدركا أشياء عديدة، ومنها أن الطبيعة قدرت ألا يكون الإنسان مخلوقاً وضيعاً، لا بل إن الطبيعة وكأنها تدعونا إلى مهرجان عظيم جلبتنا إلى هذه الحياة، وإلى هذا الكون الفسيح، لكي نشهد خلقها وإبداعها ونكون في الوقت نفسه أشد منافسيها ضراوة وحماسة، وزرعت في أرواحنا عشقاً سرمدياً، لا يقهر، لكل ما هو رائع، أو بمعاييرنا، ما هو إلهي. لذا فإن الكون برمته لا يتسع لأفكارنا وتأملاتنا بل إن ملكة الخيال عندنا تعبر ما وراء حدود الكون، ولو تفحصنا كل جانب من جوانب حياتنا وشاهدنا كل ما هو مدهش وعظيم وجميل فيها، لأدركنا بسرعة سبب مجيئنا إلى هذا العالم. لذا فإننا لا نعجب،، بالجداول الصغيرة النافعة والهادئة

ولكن بالنيل والدانوب والراين، لا بل بما هو أكثر، بالمحيط. كما أننا لا نشعر بالرهبة أمام اللهب الصغير الذي نشعله لأن الضياء الذي ينبعث منه يكون صافياً ونقياً أكثر من النيران السماوية على الرغم من أن الظلمة تحجبها عنا، ولا نعدّ النار التي نصنعها مصدر إعجاب أكثر من فوهات بركان إتنا، التي تقذف بالصخور وبالتلال الكاملة من أعماقها وأحياناً تقذف بأنهار تمور بالنار من قلب الأرض. وثمة ملاحظة تنطبق على هذه الأمثلة جميعاً وهي إن ما هو مفيد ونافع مبذول أمام الجميع، أما الغريب والعجيب فهو ما يثير دهشتنا.

الفصل السادس والثلاثون

الجلال والشهرة الأدبية

والآن فيما يتعلق بالكتاب النوابغ الذين ترتبط عظمتهم بمسألتي النفع والفائدة، ينبغي أن نلاحظ منذ البداية أن هؤلاء الكتاب جميعاً يسمون فوق البشر إلا أنهم ليسوا دون أخطاء. فالسمات الأخرى تجعل الكتاب مجرد بشر عاديين، أما الجلال فإنه يرفعهم إلى مصاف الآلهة. فانعدام الأخطاء يُؤدي إلى انعدام اللوم، بيد أن الجلال يكون موضع العجب والدهشة عندنا. ولا داعي أن نكرر هنا أن كل واحد من أولئك الكتاب يمحو كل أخطائه بضربة واحدة من ضربات الجلال، والأمر الأهم من كل ذلك هو أنه لو قيّض لنا أن نجمع كل أخطاء هوميروس وديموستينز وأفلاطون وكل الكتاب العظام فالنتيجة ستكون عدداً قليلاً من الأخطاء لأن المجموع الكلي لها لن يُشكّل حتى ولو جزءاً من الإبداعات التي يحرزها هؤلاء الكتاب حيثما تصفحت نتاجاتهم، ولهذا السبب فإن العالم على مر العصور منحهم جوائز النصر ولا يزال يفعل ذلك حتى في يومنا هذا وسيستمر في ذلك «مادامت المياه تتدفق والأشجار تسمق بارتفاعها»[1]. ولا يمكن أن يُعزى ذلك الحكم إلى الحسد أو الجنون.

1- الاقتباس جزء من محاورة ترد في «فيدرس» لأفلاطون.

أما الإجابة التي يمكن أن تقدم لذلك الكاتب الذي أنكر أن يكون تمثال «الكلوسس» الهائل الضخامة أكثر قوة ورهبة من تمثال حامل الرمح الذي أنجزه بولكلايتس فيمكن أن تكون بطرق عديدة. وبوسعنا أن نقول إن الدقة خصلة تثير إعجابنا في الفن، في حين أن العظمة من سمات الطبيعة، علاوة على أن الطبيعة هي التي وهبتنا القدرة على الكلام؛ وفي النحت يبحث المرء عن التشابه مع البشر، في حين أنه في الخطابة يبحث المرء عما يسمو على البشر، كما ذكرت آنفاً. ومع هذا، فإنه يتوجب عليّ أن أقدم اقتراحاً سيعيدنا إلى بداية كتابنا هذا، فالدقة هي على الأعم الأغلب نتاج الفن، في حين أن التميز اللا نمطي ينبع من الموهبة الطبيعية،ولذلك فإن الفن ينبغي دائماً وأبداً أن يهرع لتقديم العون للطبيعة. وعندما يجتمع الاثنان فإنهما ينتجان الكمال. وهذه المسائل كان ينبغي تسويتها في البحث الذي أجريناه، ولكن بوسع المرء أن يحتفظ بالرأي الذي يناسبه لنفسه.

الفصل السابع والثلاثون

المقارنات والتشبيهات

والآن لنعد إلى المسألة الأساسية. فالمقارنات والتشبيهات تأتي بعد المجازات، والفرق الوحيد بينهما يكمن في......................

[هناك فجوة ناقصة تقدر بصفحتين]

الفصل الثامن والثلاثون

الغلــو

وتعابير من مثل «إلا إذا وضعت عقلك في قدمك ومشيت فوقه».

والأمر المهم الذي ينبغي الالتفات إليه هو الحد الذي يمكن للمرء فيه أن يتمادى في الغلو. فإن تطرف المرء وذهب بعيداً فإنه سيدمر الغلو، وإن تمادى في التوتر سيؤدي ذلك به إلى الارتخاء، وقد ينتهي المطاف إلى عكس المطلوب. وهكذا فإن حماسة أيسوقراطس في تعظيم كل شيء جعلته يرتكب أفعالا صبيانية. ففي كتابه «المدائح» يطرح فكرة مؤداها أن أثينا تفوقت على إسبارطة في تقديم خدماتها للجنس الإغريقي. ومنذ البداية تطالعنا الجملة الآتية «علاوة على ذلك، فإن الكلمات تمتلك قوة بحيث يستطيع المرء أن يجعل العظيم حقيراً، ويمنح العظمة للأمر التافه، ويقول أشياء قديمة بأسلوب جديد، ويضيف سمة القدم على ما هو جديد». إذن ماذا يرمي ايسوقراطس من كلامه هذا؟ أهو في طريقه إلى تغيير أدوار الإغريق والإسبرطيين؟ إن مديحه لقوة الكلمات أشبه ما يكون بمقدمة تحذر القارئ من تصديق ما يقال له! وأعتقد أن ما ذكرته بصدد المجازات سابقا ينطبق على الغلو أيضا، وهو أن أفضله هو ما لا يمكن ملاحظته، وتتضح النتيجة عندما يتم التفوه به في خضم الانفعالات الجياشة بشرط أن

ينسجم مع عظمة الموقف، كما في رواية ثيوقلاديس للرجال الذين قتلوا في صقلية:

فقد نزل أهالي سيراكيوز إلى حافة النهر واعملوا فيهم السيف، وخصوصا من كان في النهر، واصطبغت المياه بالدم، ولكن على الرغم من الدم والوحل، فإن الرجال استمروا في الشرب من النهر،واستمر الآخرون في القتال دفاعاً عنه.

وما يجعل هذا الكلام قابلاً للتصديق هو أن الشحنة الانفعالية العالية ترتبط بتلك اللحظة وتجعل القتال في سبيل شرب الوحل والدم ممكناً. ويفعل هيرودتس الأمر عينه في وصفه لمعركة ثيرموبايلي.

«ودافعوا عن أنفسهم بالخناجر، إن كانوا لا يزالون يمتلكونها، وبأيديهم وأسنانهم فيما كانت القذائف والحمم الفارسية تطمرهم تحتها».

وهنا يمكن أن تتساءل عن ماهية ذلك الدفاع الذي يمكن أن يبذل ضد رجال مدججين بالسلاح، وكيف تطمر تلك القذائف الرجال تحتها؟ إن الأمر قابل للتصديق لأن الأحداث لا توصف لكي تبرر الغلو، بل على العكس من ذلك، حيث إن الغلو ينشأ بصورة

معقولة من الظروف. وكما كررت القول أكثر من مرة، فإن الأفعال والانفعالات التي تقرّب الإنسان من السمو تسوغً لأية جرأة لغوية. لذا فإننا نصدق الغلو الهزلي رغم عدم معقوليته ونغرق في الضحك عند سماعنا له، كما في قول أحدهم «كان حجم عقله أصغر من حرف إسبارطي».

فالضحك أيضاً انفعال تمتد جذوره في المتعة. فالغلو هو مبالغة في الصغر أو الكبر، لأن المبالغة قد تكون في الاتجاهين. كما أن الهجاء هو تضخيم للجانب الوضيع من الأشياء.

الفصل التاسع والثلاثون

ترتيب المفردات أو الإنشاء

لقد بقي لدينا يا صديقي العزيز العنصر الخامس من عناصر الجلال الذي سبق وأن تعرضنا له في البداية وينبغي علينا شرحه وهو ترتيب المفردات في نسق معيّن. وقد بسطت استنتاجاتي عن هذا الموضوع على نحو وافٍ في كتابين ألفتهما سابقاً، لذا فإنني سأكتفي في هذا المقام بإيراد النقاط الأساسية، مثل أن البشر يجدون في ترتيب المفردات المتناسقة ليس فقط وسيلة طبيعية من وسائل الإقناع والإمتاع ولكن أداة بديعة من أدوات السمو والانفعال. ألا يُشرِبُ صوت الناي في سامعه انفعالات عديدة، وكأنه ينقله بعيداً عن نفسه لأن مساً من الجنون قد تملكه؟ ألا يمنح ذلك الصوت حركات إيقاعية متواترة تجعل سامعه يتوافق مع اللحن ويُكيف حركاته مع ذلك الإيقاع، حتى لو لم يكن ذلك الشخص موسيقاراً؟ إن الألحان التي تنبعث من القيثارة، وهي بحد ذاتها لا معنى لها، غالباً ما تلقي بسحرها كما تعلم بسبب تنوع الأصوات والتآلف بين الألحان المتمازجة المتناسقة. ولكن هذا التماثل والتشابه مجرد صورة مشوهة عن الإقناع وليس تعبيراً أصيلاً عن الطبيعة البشرية، كما ذكرت آنفاً. أما الإنشاء فهو تناسق المفردات، وهو أمر فطري يولد مع المرء ولا يتغلغل في أذنه وحسب

بل إلى روحه، وفي ظني أنه يولّد أنماطاً متعددة من المفردات والأفكار والأفعال والجمال والألحان، وكلها في الأصل مولودة فينا. وعلاوة على ذلك، فإن هذا التناسق يدخل في قلوب المستمعين انفعال المتكلم ذاته عن طريق مزج الألحان المتنوعة، ويحفزهم على مشاطرته إياه، وأخيراً فإنه يبني مجموعة من التعابير ويسبكها في هيكل معماري متناسق وعظيم يُسحرنا، وفي الوقت عينه ينفح فينا العظمة والكرامة والفخر.

ومن السخف أن يشكك المرء في حقائق كهذه اتفق الناس على صحتها. والتجربة وحدها هي الدليل القاطع. وكمثال على فكرة تبدو سامية، وهي بالتأكيد مدعاة للإعجاب، ما يربطه ديموسثينز بالحكم «إن هذا الحكم جعل الخطر الذي كان يحيط بالمدينة يتلاشى مثل الغمامةً» وموضع العجب فيه يُرد إلى التناسق وإلى الفكرة على حد سواء، إن الوزن الدكتالي وهو أنبل الأوزان ويلتصق بالجلال، كما أن البحور الشعرية البطولية، وهي أجمل البحور، ترتبط بالوزن الدكتالي. ولو تلاعبت بتناسق الكلمات بأي طريقة وقلت مثلاً «إن هذا الحكم، الغمامةً، جعل الخطر يتلاشى في الوقت نفسه»، أو اجتزأت كلمة واحدة وقلت «جعله يتلاشى مثل الغمامة»، ستدرك التوافق بين تناسق المفردات والجلال، لأن عبارة «مثل الغمامة تبدأ بإيقاع طويل يتألف من أربع نقرات، وإذا حركت مقطعاً واحداً وكتبت «كالغمامة» فإن هذا الاختصار سيشوه التأثير الجليل. ومن

الناحية الأخرى، إذا وسعت التعبير وقلت «جعله يتلاشى مثله كمثل الغمامة» فإن المعنى هو نفسه، ولكن تأثيره على الأذن مختلف لأنك إن مددت الإيقاع في النهاية فإن جلال المقطع برمته سيفتقر إلى الصلابة والتوتر اللذين تتمتع بهما الجملة الأصلية.

الفصل الأربعون

تركيب الجملة

يُعدّ التركيب من ضمن العناصر التي تساعد على تكوين الأسلوب الجليل، بالضبط كأوصال الجسم البشري. فالعضو في الجسم إن فصل عن بقية الأعضاء يصبح غير ذي جدوى، بيد أنها جميعاً تشكل تركيباً كاملاً وفريداً في نوعه.

وينطبق الشيء نفسه على عناصر التعبير الجليل، فإن انفصلت عن بعضها بعضاً فإنها تحمل عنصر الجلال معها وتشتته في كل اتجاه، ولكن هذه العناصر عندما تجتمع في هيئة واحدة وضمن أطر التناسق والتناغم فإنها تشكل كلاً متكاملا، ويصبح صوتها آنذاك عالياً، ويستمد الجلال قوته عندئذ من مصادر متعددة. لقد أوضحت فيما سبق أن عدداً كبيراً من كتاب النثر والشعر لا يمتلكون الموهبة الطبيعية اللازمة للجلال، أو حتى العظمة ويستخدمون في معظم الأحوال كلمات عادية وشائعة لاتحمل إيحاءات عميقة، ولكنهم على الرغم من ذلك أحرزوا التميز والرفعة واقتربوا من العظمة لا لشيء إلا لأنهم صاغوا تلك الكلمات في نسق واضح، ومن أمثلة ذلك فيلستاس، وكذلك ارسطوفانيس في بعض الأحيان، ويوربيديس على الدوام، والذي يقول على لسان هرقل عندما يصله نبأ قتل أولاده: «إني محمل

بالهموم ولا أستطيع أن أتحمل المزيد» فإن هذا التعبير سوقي تماماً ولكنه يصبح جليلاً لأنه يلائم الموقف. وإذا أعدت صياغة الجملة بشكل مختلف فإنك ستدرك بأن يوربيديس يستمد قوته كشاعر من قوة إنشائه وسبكه وليس من أفكاره. وفي مقطع آخر، يقوم بوصف «درسي» عندما تجره الثيران على الأرض وهي تمزقه إلى أشلاء متناثرة:

«وكلما استدار أو تقلب جَرّ معه شجرة بلوط أو صخرة أو امرأة، حيناً هذا وحيناً تلك».

إن الفكرة رائعة بحد ذاتها ولكنها تستمد قوة إضافية من بطء الإيقاع بسبب مقاومة المفردات لسرعة بعضها بعضاً، وتستمد القوة من الوقفات لتحرز في النهاية العظمة اللائقة بها.

الفصل الحادي والأربعون

بعض معوقات الجلال

لاشيء يدمر تأثير الجلال في الكتابة والخطابة مثل الإيقاعات المتقطعة والمضطربة، كتلك التي ترتبط بالتفعيلة البروسية **PYRRICH** أو التروكية TROCHEE أو الدايكورية DICHOREE والتي تحط من منزلة الخطاب إلى مجرد موسيقى راقصة. فالأسلوب الذي تهيمن عليه الموسيقى العالية يجعل الناس تشعر بأنه رخيص ومفتعل ومتكلف، لأن الجلجلة الرتيبة تبدو سطحية ولا تتغلغل في مشاعرنا، وفي أسوأ الأحوال فإن أسلوب الموسيقى العالية لا يوصل لنا الإحساس بالمفردات ولكن بالإيقاع فقط، بالضبط كما يحدث مع أناشيد الكورس التي تصرف المشاهدين عن مشاهدة الحدث المسرحي وتجذب انتباههم إليها. والحقيقة أن هذه تؤدي في بعض الأحيان إلى أن يتوقع المشاهدون الخاتمة قبل حلولها، لا بل إنها تجعلهم يضربون أقدامهم على الأرض لمجاراة إيقاع المتكلم، كما يستبق المرء الخطوات في الرقص بعد معرفته للإيقاع وينتهي من الأمر قبل أوانه، وكذلك الأمر مع الأجزاء التي تبدو محشوة حشواً أو مقطّعة إلى مقاطع وكلمات صغيرة، فهي تعطي الانطباع بأنها جميعا قد رتبت بعجالة بالغة، ولذا فإنها غير متوازنة وغير مسبوكة، وبالتالي لا تؤدي

إلى الجلال.

الفصل الثاني والأربعون

الإيجاز

علاوة على ذلك، فإن الإفراط في الإيجاز يقلل من الجلال، لأن العظمة تتشوه عندما تكشف وتضغط على نحو كبير. وعليك ألاَّ تفهم من هذا أننا نشير إلى الإيجاز الذي يستخدم بصورة معقولة ولكننا نشير إلى الابتسار الذي يتقطع إلى أجزاء صغيرة متفتتة. فالمبالغة في الإيجاز تبتر المعنى، في حين أن الإيجاز يختصر الطريق إلى المعنى. من الواضح أن العكس صحيح أيضاً، فالإسهاب يؤدي إلى الفتور، لأن الإطالة غير المبررة في كل شيء تقود إلى تلك النتيجة.

الفصل الثالث والأربعون

التعابير التافهة

إن استخدام التعابير التافهة يشوّه الأسلوب الجليل تشويهاً فظيعاً. وكمثال على ذلك، فإن وصف العاصفة عند هيرودتس من حيث المعنى رائع، ولكن الوصف يحتوي على تفاصيل معينة أدنى منزلة من فخامة الموضوع.

ويمكن للمرء أن يضرب مثلاً بقوله «عندما اشتد أزيز البحر وغليانه» الذي يحتوي على مفردة «أزيز» المتنافرة الأصوات التي تبعده عن الجلال. ثم هناك «كلّت» الرياح «والنهاية اللاجميلة» التي كانت بانتظار من تعلق بالحطام. حيث إن تعبير «كلّت الرياح» خشن وغير ملائم وكذلك الأمر مع مفردة «اللاجميلة» التي لا تليق بوصف كارثة من ذلك الحجم.

وكذلك الأمر مع ثيوبومبس الذي قدم وصفاً أخاذا لدخول ملك الفرس إلى مصر، ولكنه أفسد الوصف برمته باستخدامه لبعض المفردات التافهة.

وأيّ مدينة وأيةّ قبيلة في آسيا لم ترسل وفودها إلى الملك؟ وأي غلال الأرض وأي إنتاج وأثر فني لم يقدم بين يديه كأعطية؟ ألم تكن هناك العباءات والشراشف النفيسة الأرجوانية والبيضاء والموشاة؟

وكل تلك السرادق الذهبية مفروشة بكل ما هو نافع، والملابس الكثيرة والأرائك الوثيرة، علاوة على الآنية الفضية والأوعية المطعمة بالذهب والكؤوس والصحون، وبعضها مطعم بالأحجار الكريمة والأخرى مزخرف بدقة متناهية. وإضافة إلى كل ذلك كله، كانت هناك عشرات الآلاف من الأسلحة، بعضها من اليونان والآخر من البرابرة، وأعداد لا تحصى من حيوانات النقل وحيوانات الأضاحي المسمنة بانتظار نحرها، والأكياس المملوءة بالتوابل وصحائف من ورق البردي وأشياء مفيدة أخرى، كما كانت هناك كميات كبيرة من اللحوم المحفوظة من كل حيوان حتى أنها شكلت أكواماً كبيرة بحيث يحسبه من يقترب منها أنه أمام تلال وهضاب.

إن ثيوبومبس يهبط من الجلال إلى التافه في وقت كان يتعين عليه أن يركز من التأثير الذي أحدثه. فعندما خلط الأكياس بالتوابل فإنه يكاد يعطي الانطباع بأنه يتحدث عن مطبخ. ولنفترض أن شخصاً ما قام في الحياة الفعلية بجلب تلك الأكياس ووضعها وسط كل تلك الأشياء الجميلة والنفائس الذهبية والأواني الفضية والكؤوس المطعمة بالذهب فإن ذلك الفعل سيكون قذى للعين. كما أن إدخال تلك المفردات في ذلك الموضع بالذات يشوّه الوصف ويسخفه، فقد كان بوسعه أن يقدم وصفاً عاماً، كما عند حديثه عن «تلال» اللحم التي تراكمت، أما عن بقية المؤونة فكان بوسعه الحديث عن العربات والجمال وبقية الحيوانات التي تنقل الأمتعة والمؤن ويُحّملها بما يؤدي

إلى زيادة فخامة المائدة ومتعها، أو كان بوسعه أن يسميها تلالاً من جميع أنواع الغلال وكل ما يؤدي إلى الطبخ الجيد والحياة المرفهة، أما إن كان مُجبراً أن يحددها بعينها، فقد كان بوسعه أن يتحدث عن أطايب الطباخين وأطباق الطاعمين.

في المقاطع الجليلة ينبغي على المرء أن يتجنب المفردات القبيحة والوضيعة إلا إذا اضطر إلى ذلك اضطراراً، بل علينا أن ننتخب المفردات التي تلائم فخامة الموضوع، ونقلد الطبيعة وهي الفنان الأعظم الذي رسم الإنسان وأخفى أجزاءه التي لا يجوز الكلام عنها، كما أنها لم تضع أجهزة التخلص من الفضلات من الجسم في الوجه ولكنها وضعتها جميعاً في موضع خفي. وكما قال زينوفون فإن الطبيعة وضعت هذه القنوات أبعد ما يكون عن النظر بحيث لا تشوه جمال المخلوق ككل. وكما ترى فلا حاجة لتعداد جميع أصناف الحماقات والتفاهات، فكما أشرنا إلى السمات التي تجعل الكتابة نبيلة وعظيمة، ولذا فإن عكسها سيجعل الكتابة وضيعة وقبيحة.

الفصل الرابع والأربعون

انهيار الفصاحة

وثمة أمر آخر أود أن أتحدث عنه يا عزيزي تيرانتيونس بوصفك تلميذا تواقاً لتعلم الأدب وهو أني لن أتردد أن أضيف إلى دراستنا هذه توضيحاً لمسألة بحث فيها أحد الفلاسفة مؤخراً:

«إني أتساءل كما يفعل معظم الناس حيث يكثر في عصرنا هذا عدد كبير من البشر الذين يصلحون للوظائف العامة ويتمتعون بقدرة إقناع كبيرة وهم على قدر كبير من الذكاء والحصافة إضافة إلى قدرات أدبية واضحة ولكن دونما سمو ولا جلال إلا ما ندر وكأنما هبط علينا عقم البلاغة ووسم حياتنا به». ويتساءل هذا الفيلسوف «هل يتوجب علينا أن نصدق الفكرة الشائعة بأن الديمقراطية هي الأم الرؤوم للجلال، وأن الكتاب الكبار انتعشوا مع انتعاشها وماتوا مع موتها؟ فمنهم من يقول بأن الحرية قادرة على أن تغذي العقول العظيمة وتمنحنا الأمل، ومعها يأتي التوق إلى المنافسة والطموح للحصول على أعلى المراكز، علاوة على ذلك فإن المكافآت السياسية تشحذ مواهب الخطباء عن طريق المران والدربه، فيتألقون في عالم الحرية»ً. واستمر قائلاً «أما نحن في أيامنا هذه فقد تعلمنا منذ طفولتنا أن نعيش تحت العبودية وكالقماط التفت حولنا وطوقتنا بعاداتها ومثلها، بحيث لا

تسمح لنا أبداً أن نتذوق من ذلك التنبوع الثري والجميل ألا وهو الحرية. فينتهي بنا المطاف إلى أن نصبح متملقين من الطراز الأول.» وأردف قائلاً «بأن العبد قد يتمتع بخصال عديدة ولكنة لا يمكن أن يكون خطيباً قط.» فأنت ترى أن العبد يفتقر إلى حرية الكلام وهذه تحتبس في دخيلته وتنتصب كالحارس اليقظ الذي يعيش خوفاً دائماً بسبب الضرب». وكما قال هوميروس «إن العبودية تسلب منا نصف رجولتنا».

والحقيقة كما هي الحال مع الأقزام، فإن الأقفاص التي يوضعون فيها لا تمنع نموهم وحسب، ولكن قيودهم تجعل أجسادهم تنكمش، هذا إن كان ما سمعته صحيحاً، حتى أفضلها، ويمكن للمرء أن يثبت أن العبودية مهما كان نوعها فهي مجرد قفص للروح وسجن عام.

وقد أجبته على ذلك بقولي: من السهل جداً يا أعز الأصدقاء أن يقوم الإنسان بانتقاد العصر الذي يعيش فيه وإلقاء اللوم على الظروف، فهي سمة لصيقة بالبشر، ولكن فكرّ معي بالطريقة الآتية: ألا تعتقد أن ما يدمر العقول العظيمة ليس هو سلام العالم بل تلك الحروب اللانهائية التي تشتعل في دواخلنا وتلهب مشاعرنا، ومعها كل تلك الرغبات التي تعصف بحياتنا المعاصرة. إنّ حب المال، تلك الرغبة التي لا تشبع أبداً والتي نعاني منها جميعاً، وحب الملذات يجعلاننا عبيداً لهما، أو بالأحرى يغرقان حياتنا (أجسادا وأرواحاً) في أتونهما، لأن حب المال يجعل المرء صغير العقل وضيق الأفق، في

حين أن السعي وراء الملذات هو صفة خسيسة في كل الأحوال.

وعندما أفكر في الأمر ملياً لا أستطيع أن أفهم كيف نمجد حيازة الثروة الطائلة، أو إذا أردت الصدق في التعبير، كيف نؤله المال ونتمكن في الوقت نفسه من تجنب دخول الشرور المرتبطة به في قلوبنا وأرواحنا. إن الثروة الفاحشة والعظيمة يتبعها الترف، وحالما تفتح الثروة بوابات مدينة ما أو منزل ما، فإن الترف يدلف إلى الداخل ويستقر فيه. وبمرور الوقت، وكما يقول الحكماء فينا، تبدأ ببناء أعشاشها في حيواتنا، وسرعان ما تبدأ بتغذية أطفالها الحقيقيين، فهي تلد الأنانية والخيلاء والرفاهية. وإذا فُسح المجال لأطفال الثروة هؤلاء بالنضج، فإنها ستلد في قلوبنا انفعالات طاغية وقاسية لا تعرف للرحمة سبيلاً كالعنف وانفلات القانون وعدم الحياء. وهذا سيحدث إن آجلاً أو عاجلاً، وعند ذاك لن يفتح الناس عيونهم أو يهتموا بما يتركونه للأجيال اللاحقة من سمعة، وسرعان ما تكتمل حلقة فساد الحياة، حيث تذوى صفحات الروح العظيمة وتتبدد وتصبح مصدر هزء وسخرية، عند ذاك يعجب الناس بما هو زائل فيهم، لأنهم قد أهملوا ما هو أبدي وباقٍ.

إن الإنسان الذي يقبل الرشوة مقابل إصدار حكم ما، لن يكون حراً قط في إصدار حكم عادل أو منصف. فالفاسد يعتقد على الدوام بأن مصالحه هي المشروعة والقانونية. ومع هذا فإن الرشوة في أيامنا هذه توجه حياة كل واحد منا ومصيره، ناهيك عن مطاردة

موت الآخرين وصيد الإرث، فنرهن أرواحنا أمام المنافع المادية من كل حدب وصوب، وبذا نصبح عبيداً للرفاهية.فهل نتوقع وسط هذا الداء المستشري في حياتنا أن نجد قضاة غير فاسدين يصدرون أحكامهم على أعمال عظيمة أو سامية دون أن يجرفهم حب المال؟ من الأفضل لأناس من أمثالنا أن يُحكموا على أن يكونوا أحراراً، وأن طمعنا سيغرق العالم في المآسي والأحزان، ولو قدر لحب المال واكتنازه أن يطلق من عقاله لالتهم جيرانه كوحش أفلت من سجنه وسيحرق العالم بشروره.

وباختصار فإن أسوأ ما يتعرض له عقل الجيل الجديد هو الفتور واللامبالاة التي تسمم حياتنا، مع الأخذ بعين الاعتبار الاستثناءات النادرة، حيث إننا لا نؤدي عملاً أو جهداً إلا مقابل المديح أو المتعة، ولا نفكر في العمل بحد ذاته أو بما يجلب احترام الآخرين، «ولكن من الأفضل ألا يقدم المرء حلولاً لتلك الأحاجي»[1].ونعرض لمسألتنا التالية.وهي قضية الانفعالات أو العواطف،والتي وعدت فيما سبق بكتابة بحث مستقل عنها. فهي تتمتع بمكانة كبيرة في مناقشتنا وبالتالي في الكتابة العظيمة..........................

[بقية النص مفقود]

1- الاقتباس مأخوذ من مسرحية يوربديس «الكترا».

المترجم

أ. د. عدنان خالد عبد الله

حصل على شهادة البكالوريوس (امتياز) في اللغة الانجليزية وآدابها من جامعة الموصل عام ١٩٧٥.

حصل على شهادتي الماجستير في الآداب و تدريس اللغة الأنجليزية M.A & M.A.T. (١٩٨١-١٩٨٢) والدكتوراه في النقد الأدبي (١٩٨٣) من جامعة انديانا في الولايات المتحدة الأمريكية.

درّس في امريكا و بعض الدول العربية وعمل عميداً لكلية الآداب بجامعة الاتحاد و رئيساً لقسم اللغة الانجليزية والترجمة في جامعات عربية عديدة.

من مؤلفاته

النقد التطبيقي التحليلي (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦).

لونجين والجرجاني، دراسة تاريخية مقارنة (العين، مركز زايد للتراث والتاريخ،٢٠٠٠).

Catharsis in Literature (Bloomington, Indiana, Indiana Univ. Press, 1989)

A Comparative Study of Longinus and Al-Jurjani: The Interrelationships BetweenMedieval Arabic Criticism and Graeco-Roman Poetics (New York: Edwin .(Mellen Press, 2004

من ترجماته

ليليان فيرست، الرومانتيكية (الموصل، ١٩٧٨)

جيكوب برونسكي، العلم والقيم الأنسانية (بغداد، ١٩٩٠)

ت س اليوت ،الأرض الخراب (القاهرة، ٢٠٠٦)

Ibn al Arif, Attractions of Mystical Sessions (Bucks: Avebury, 1980) with Dr. William Elliott

في الجلال

هذه أول ترجمة عربية كاملة لكتاب لونجين «في الجلال»، الذي يمكن أن يؤشر للتفاعل بين الفكر النقدي اليوناني والنظرية الشعرية العربية قبل ما يقرب من ألف وسبعمائة عام، عندما التقى لونجين ذو الأصول العربية و الثقافة الإغريقية الواسعة في بلاط زنوبية - ملكة تدمر - بحضارات و آداب مختلفة، وتفتق ذهنه عن موضوع الكتاب، الذي يعالج مفهوماً بلاغياً ونقدياً هو «الجلال» الذي يعبر عن سمو اللغة وتميزها، وغايته عند الشعراء ليس إقناع السامعين (وهو الهدف الأسمى عند بلاغيي الإغريق والرومان) بل أن يخلب لبنا ويخطفنا وينقلنا بعيداً عن أنفسنا تعجباً واندهاشاً وحبوراً وكالبرق يكشف في لحظة واحدة قوة المتكلم أو الخطيب.

هذا الكتاب يمكن أن يعد أول وثيقة بلاغية من التراث الإغريقي تحمل مؤثرات عربية من حيث اهتمامها بجماليات الشعر العربي في تأكيده على «بيت القصيد» و«البيت الفريد».

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيبية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة

ISBN 978-9948-012696-6
9 789948 012696 >

ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

كلمة
KALIMA